

شكري محمد عياد

الفائزون
(13)



الفائزون (13)

دائرة الإبداع

شكري محمد عياد

دائرة الإبداع



الفائزون

(13)

WITH COMPLIMENTS همتيان
مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية
SULTAN BIN ALI ALOWAIS CULTURAL FOUNDATION

كائرة الإبداع

مقدمة في أصول النقد

الطبعة الأولى

حقوق الطبع محفوظة

1429 هـ - 2008 م

شكري محمد عياد

دائرة الإبداع

مقدمة في أصول النقد

الكتاب : الفائزون (13) دائرة الإبداع - مقدمة في أصول النقد

المؤلف : شكري محمد عياد

الناشر : مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية

ص.ب : 14300 - دبي - الإمارات العربية المتحدة

هاتف : +971 2243111 ، فاكس : +971 2217839

www.alowaisnet.org , Email : mail@alowaisnet.org

المطبعة : جولدن سيتي - الشارقة

هذه السلسلة ..

مشروع "سلسلة الفائزين" هو إعادة لطباعة أفضل كتاب لكل فائز بجائزة سلطان بن علي العويس الثقافية، وقد جاء هذا المشروع الذي احتضنه مجلس أمناء مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية لأنه يشكل أهمية كبيرة لأسباب عديدة منها :

♦ إيجاد حالة من التواصل بين المؤسسة والفائزين بالجائزة، بالرغم من رحيل الكثيرين من الفائزين الذين نحمل مسؤولية الاعتناء بنتائجهم الفكري والإبداعي وتوفيره لمن يطلبه.

♦ لاحظنا أن العديد من هذه الكتب قد فقدت من الأسواق ونفدت من المكاتب مع استمرار طلب الباحثين والدارسين للحصول عليها لحاجتهم إليها في بحوثهم ودراساتهم كمصدر من مصادر البحث، ولاحظنا أيضاً أن معظم هذه الكتب تتجدد باستمرار كونها لا تشكل دعوة ضيقة، أو عقلية منغلقة على نفسها، وأنها كتبت أساساً لتبقى مرجعاً، ومصدراً ورافداً، لا ينضب.

♦ ولأن مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية مؤسسة ليست ربحية أو تجارية فإن هذا المشروع يوفر مجموعة من الكتب والمصادر للعديد من الطلبة والدارسين والباحثين، بعيداً عن الربحية أو الكسب التجاري الذي يعاني منه الكتاب العربي المعاصر.

♦ إن هذا المشروع وبعد سنوات قصيرة سيوفر مجموعة من الكتب التي تعتبر مصادر مهمة جداً في شتى حقول البحث والمعرفة، خاصة أن عدداً كبيراً من المفكرين والمبدعين العرب فازوا بالجائزة مما يعني أننا أمام

حصيلة واسعة من الكتب المهمة التي ستسد فراغاً واسعاً في المكتبة العربية.

♦ وقد فضلنا أن نبدأ بطباعة ونشر الأبحاث والدراسات قبل نشر الإبداعات من قصة ورواية أو مسرحية أو شعر، لطبيعة أن كتب الدراسات هي الأكثر فقداناً في المكتبة العربية، على أننا لن نهمل الكتب الإبداعية، لأنها هي الأخرى تشكل مادة ثقافية ونتاجاً إبداعياً مهماً لا يمكن تجاوزه أو الاستغناء عنه، وأن المكتبة العربية تحتاج أيضاً إلى هذه الكتب الإبداعية التي بالضرورة ستأخذ طريقها للنشر في السلسلة.

♦ نأمل لهذا المشروع أن يستمر لا لخدمة الكاتب أو المفكر أو المبدع فحسب، بل لتوفير هذه الكتب للمهتمين بها في كل أرجاء الوطن العربي، خاصة أن نشر المعرفة بين الناس من بين أهم أهداف مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، وأن توفير مثل هذه الكتب وإن لم يسد نواقص وحاجة المكتبة العربية بشكل كامل، إلا أنه بلا شك سيلبي الكثير من المتطلبات الضرورية، ولعل كل ذلك يأتي في المحصلة النهائية ليصب اهتمام مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية بالإبداع العربي، وباللغة العربية وقرائها ونشر إبداعاتها.

الامانة العامة

لمؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية

رَبِّ يَسِّرْ وَأَعِنْ

كان أستاذنا المرحوم أحمد الشايب كثيراً ما يردد ، ولا سيما في أواخر مسنيته في الجامعة : نحن في حاجة إلى منهج . وكتاب أستاذنا أمين الخولي « في الأدب المصري » — وقد صدر في تلك الفترة نفسها ، أي في أواسط الأربعينيات — كتاب في المنهج لا في الأدب المصري . والواقع أن الجامعة اعتمدت أكثر من عشرين سنة على مقدمة الدكتور طه حسين لكتابه « في الأدب الجاهلي » (١٩٢٧) دليلاً إلى منهج علمي أو شبه علمي في دراسة الأدب . ونسبي كتاب « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » لأحمد ضيف ، وقد صدر قبل « الأدب الجاهلي » بستة أعوام ، مع أنه كان جديراً بالمتابعة ، وكان يشير من قضايا المنهج أكثر مما أثارت مقدمة طه حسين .

حدثنا طه حسين في تلك المقدمة عن المناهج العلمية في دراسة الأدب (سنت ييف وتين وبرونتيير) وعن العناية بتحقيق الوقائع في تاريخ الأدب ، واختار أن تكون دراسة الأدب مزيجاً من صرامة العلم وطلاوة الفن ، ونظر إلى النقد على أنه نوع من الأدب وسماه الأدب الوصفي ليقابل الأدب الإنشائي الذي يفضل الكثيرون اليوم تسميته بالأدب الإبداعي . ولكنه ترك العلاقة بين النقد وتاريخ الأدب عائمة . ولم يضيف إلى هذه المقدمة أثناء الأربعينيات عمل مهم في منهج الدراسة الأدبية بوجه عام سوى كتاب « منهج البحث في تاريخ الأدب » الذي ترجمه مندور عن لانسون . وكانت النزعة التاريخية هي المسيطرة على الدراسات الإنسانية كلها إلى ذلك الحين ، فكان « تاريخ الأدب » في مفهوم لانسون (عميد أساتذة الأدب في فرنسا وربما في العالم كله آنذاك) كما كان في مفهوم طه حسين ، يشمل النقد أيضاً .

وهكذا ظل منهج الدراسة الأدبية يسير على رجل سليمة وهي التحقيق التاريخي ، ورجل عرجاء وهي التقويم الفني الذي كان انطباعياً في جوهره .

ومنذ الخمسينيات توالى صدور الكتب المترجمة في مناهج النقد والدراسة الأدبية ، وفي مقدمتها كتاب « النقد الأدبي ومدارسه الحديثة » عن الناقد الأمريكي ستانلي هايمن ، ترجمه الأستاذان إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، وهما باحثان متمرسان

ومترجمان متمكنان (وعنوان الكتاب الأصلي « الرؤيا المسلحة » — إشارة إلى أن الاتجاهات النقدية التي يدرسها قد أفادت من نتائج العلوم الإنسانية) ، و« مناهج النقد الأدبي » لديفيد ديتشس ، ترجمة محمد يوسف نجم ، و« نظرية الأدب » لرينيه وولك واوسنن وارن ، ترجمة محيى الدين صبحي .

كانت أصول هذه المترجمات من حصاد الفترة التي سيطرت فيها مدرسة « النقد الجديد » (بين الأربعينيات والستينيات) ، وهي مدرسة عنيبت بتحليل النصوص المفردة ، وأعرضت عن تاريخ الأدب ، سواء أكان تاريخ عصور أم تاريخ فنون واتجاهات . ومع أن هذه المترجمات لم تكن مفهومة للقارئ العربي كما ينبغي ، إما لما تضمنته من إشارات إلى مسائل في الآداب الأوروبية لم يسبق له علم بها ، وإما لغموض العبارة ، وإما للأميرين معا — فقد أقبل عليها دارسو الأدب ، وحتى القراء العاديون ، لأنها استجابت لحاجة ملحة إلى معرفة أكثر دقة وتفصيلا بطبيعة الأعمال الأدبية وعلى أى نحو ينبغي أن تفهم .

على أن « النقد الجديد » لم يلبث أن أصبح قديما . فمئذ أواخر الستينيات أخذت « البنيوية » تغزو ميادين الدراسات الإنسانية ، ولا سيما دراسة الأدب ، في أوروبا وأمريكا . واجتمعت هذه الدراسات تحت لواء علم جديد سمي « السميوطيقا » أو « السميولوجيا » ، ومعناه علم الرموز . وفي أواخر السبعينيات ، عندما كان المثقفون في الغرب يتحدثون عما بعد البنيوية تارة ، وعما سموه « التفكيكية » تارة أخرى ، أخذت تظهر في العربية كتب ومقالات تعرف بالبنيوية أو « البنائية » (ولعل أولها كتاب « نظرية البنائية في النقد الأدبي » تأليف صلاح فضل — ١٩٧٨) وأخذ المتحمسون لهذا المذهب الجديد يطبقونه على نصوص من الأدب العربي ، بدءا بامرئ القيس وانتهاء بأحدث المحدثين . وظهرت مجلة « فصول » في القاهرة عندما كان هذا النشاط في عنفوانه (١٩٨٠) ، ففتحت صدرها له . وقرأ الناس نقدا لا يشبه ما عرفوه ، أو ما ظنوا أنهم عرفوه ، فاختلطت الأمور عليهم ، وساء ظنهم بالأدب الجاد ، فنزلوا عنه راضين إلى ثلة من المثقفين .

وكانت الجامعة — طلابا وأساتذة — تشعر بالضياح بين « منهج » قديم لم يتأصل ، ومنهج حديث — أو يُظن أنه حديث — لم يُغربل . وكنا في أثناء ذلك مطالبين بتدريس مادة تسمى « منهج البحث » . وألف عدد من الأساتذة في مصر .

وغيرها كتباً في منهج البحث هذا ، تناولوا فيها أشياء مثل اختيار الموضوع واستعمال المراجع وكتابة البحث ، ولكنهم لم ينطرقوا إلى المشكلات الحقيقية في المنهج : كيف يُتناول النص ؟ ما علاقة النص — كواقعة — بالوقائع الخارجة عنه ؟ ما وظيفة الناقد ؟ ما وظيفة مؤرخ الأدب ؟ وهي مسائل تعنى كل قارئ ذكي للأدب ، أما الدارس المتخصص فيجب أن تكون واضحة كل الوضوح في ذهنه قبل أن يقدم على اختيار الموضوع أو البحث في المراجع .

والكتاب الذى بين يديك الآن ثمرة تفكير طويل في هذه المشكلات . ولعل هذا التفكير قد رافقنى منذ التحقت بقسم اللغة العربية في كلية الآداب (الجامعة المصرية) سنة ١٩٣٧ . ولكننى كتبت أول مسودة له في شتاء ١٩٧٧ ، عندما دعيت لتدريس « مناهج البحث » في قسم الدراسات العليا الذى أنشئ حديثاً في جامعة قسنطينة . وكانت الجامعة تطالب الأساتذة بإعداد مذكرة مكتوبة ، فكتبت كراسة من نحو ستين صفحة في مناهج البحث الأدبى . وعدت إلى القاهرة عازماً على أن أتمها كتاباً . وكان تقديرى أن أنتهى من هذا الكتاب في بضعة أشهر ، ولكنى تبينت أن إتمامه كان يقتضى سياحات طويلة في الفلسفة والعلوم الإنسانية ، فضلاً عن الأدب ونقده . وأهم من ذلك أنى كنت مصمماً على أن أكتب كتاباً عربياً لقارئ عربى ، وأن يكون هذا الكتاب كتاباً ، وأن يكون هذا القارئ مثقفاً عربياً يألف تراثه ، ويعيش حاضره ، وينطلق إلى آفاق جديدة للمستقبل .

أصبح الكتاب الذى فكرت فيه ثلاثة كتب ، هذا أولها . ومهما يكن الجهد الذى بذلته فيه وفى أخويه فإنى أقدمه إلى القارئ العربى ، فى الجامعة وخارج الجامعة ، سعيداً إذا رأى فيه مجرد بداية .

شكرى محمد عباد

المحتوى

الفصل الأول — النقد الأدبى بين العلم والفن

ص ص ١٣ — ٣٤

القضايا الأساسية فى النقد الأدبى (١٣) — العلم والأحكام العامة (١٥) — العلمية والتقييم (١٦) — الفن والتفسير (١٧) — وقفة أخرى عند التفسير والتقييم (١٨) — النقد والقيم (١٩) — موقفان (١٩) — النقد الكلاسى (٢٠) — النقد الجديد (٢٣) — النقد الرومنسى (٢٤) — القوانين الطبيعية للأدب (٢٩) — مراجعة لقضية العلمية (٣٠) .

الفصل الثانى — التذوق والتفسير

ص ص ٣٧ — ٥٣

التذوق والقيم (٣٧) — المطلق والنسبى فى القيم الجمالية (٣٨) — مكان تاريخ الأدب (٣٩) — الشكل والقيمة (٣٩) — العوامل المؤثرة فى القيمة الجمالية (٤١) — صعوبة الأحكام الذوقية (٤٢) — التذوق ، الإدراك ، التفسير (٤٦) — إغفال مفهوم القيمة فى النقد المعاصر (٥٠) — كيف تتصور النقد العلمى ؟ (٥١) .

الفصل الثالث — دورة العمل الأدبى

ص ص ٥٧ — ٦٩

النقد وعلم الأسلوب وتاريخ الأدب (٥٧) — بيتان للعمل الأدبى (٥٩) — تحليل عملية القراءة (٦١) — حركية العمل الأدبى (٦٣) — ثلاث طرق فى النقد (٦٥) — الأساس الفلسفى للنقد (٦٦) — وجود العمل الأدبى (٦٨) .

الفصل الرابع — اللحظة الجمالية

ص ص ٧٣ — ٩٢

الفن والمعرفة (٧٣) — الفن والرؤية (٧٥) — الفن والأخلاق (٧٨) — اللذة الفنية (٨٣) — مشكلات وحلول (٨٨) .

الفصل الخامس — المنشيء

ص ص ٩٥ — ١٢١

جدلية الاتصال والانفصال (٩٥) — الأصل النفسى للإبداع (٩٦) — أسطورة الكاتب (١٠١) — مبدأ الذات ومبدأ الواقع (١٠٦) — الشكل والإطار (١٠٩) — الحرية والضرورة (١١١) — كيف تتم عملية الإبداع عند المنشيء ؟ (١١٢) .

الفصل السادس — النص

ص ص ١٢١ — ١٥٠

النص كمحور للدراسات النقدية (١٢١) — النص الأدبى بين الفردية والجماعية (١٢٤) — النص الأدبى بين التراث والمعاصرة (١٢٨) — النص الأدبى بين المحاكاة والاختراع (١٣٩) — النص الأدبى بين الوحدة والتعدد (١٤٣) .

الفصل السابع — القارئ / الناقد

ص ص ١٥٣ — ١٦٩

صناعة النقد (١٥٣) — حدود البحث التجريبي (١٥٥) — الاستجابة الوجدانية للمادة الأدبية (١٥٧) — القراءة كعملية إدراكية (١٦٠) — ولكن لماذا يختلف القراء ؟ ولماذا يختلف النقاد ؟ (١٦٧) .

الفصل الأول

النقد الأدبي بين العلم والفن

القضايا الأساسية في النقد الأدبي :

ثلاث مسائل شغل بها النقد — صراحة أو ضمناً — منذ وجد حتى اليوم .

هل النقد علم أو فن ؟

هل يبحث النقد عن أحكام عامة أو أحكام جزئية ؟

هل يرمى النقد إلى تقييم الأعمال الأدبية أو تفسيرها ؟

فلا بد لكل ناقد — أى دارس لفن الأدب — أن يحدد موقفه من هذه المسائل قبل الشروع في عمله . وقد يجد أجوبتها جاهزة في ثقافة مجتمعه ، فيقبلها دون مناقشة ، وقد تختلط الآراء أمامه ، فيكون من الضروري له أن يفحصها ويغربلها لينتهي إلى خطة يرتضيها . لهذا قلنا إن النقد مشغول أبداً بهذه المسائل ، ولكن شغله بها قد يظل متوارياً في عصر يغلب عليه الهدوء الفكري (أو قل الجمود إن شئت) ، ويرز إلى المقدمة كلما وضعت المسلمات القديمة موضع الشك والاختبار . وبما أن عصرنا ليس عصر شك واختبار فحسب ، ولكنه عصر يتطلب من الإنسان أن يفكك كل ما حصّله في تاريخه من خبرات ، ويشحذ كل ما أوتيّه من ذكاء ليعيد بناء نفسه وحضارته في عالم يكاد يختلف اختلافاً جذرياً عن ذلك الذى عهدناه منذ نصف قرن لا يزيد ، فطبيعى أن تطرح المسائل الثلاث التى حددناها لبحث شامل وعميق ، وأن يحاول النقاد تحديد مواقفهم منها قبل الشروع في أى دراسة أساسية . نقول إن هذا هو الطبيعي ، ولا نغنى أنه متحقق فعلاً عند جميع النقاد المعاصرين . وقد نبيح لأنفسنا القول بأن من أكابر النقاد من بنينا في عنوان مقالته أو كتابه أنه مقدم على النظر في هذه القضايا الأساسية نظراً فاحصاً مستوعباً ، ثم لا نلبث أن نراه يعود إلى ديدن النقاد السابقين من البحث في طبيعة الأدب نفسه ، بدلاً من طبيعة النقد . ومن هؤلاء ناقدان يختلفان في أشياء كثيرة ولكنهما يتفقان في هذه النقطة ، وهما ت . س . إليوت في كتابه « فائدة الشعر وفائدة النقد » وأيفور ونترز في كتابه « وظيفة النقد » ، ولا سيما المقالة الأولى منه وعنوانها « مشكلات الناقد الحديث » . فالكتاب الأول تسيطر عليه فكرة أن للشاعر وظيفة محدودة في مجتمعه ، وأنه حين يتجاوز هذه الوظيفة يفسد شعره دون أن ينجح في النهوض بما

زعم أنه قادر عليه من وظائف أخرى . ووراء ذلك فكرة طالما دافع عنها إليوت ، وهي أن الحضارة الحديثة سائرة في طريق الانحلال ، ولا بد لها من استعادة القيم القديمة — ولا سيما الدين — لتسترد عافيتها . و « النقد » لا يعالج في هذا الكتاب إلا من حيث هو تعبير عن نظرة الشعراء وقرائهم إلى الشعر نفسه .

أما « مشكلات الناقد الحديث » لأيفور ونترز فإنه يبدأ بنظرة شاملة إلى النقد الحديث منهما أفضل ما فيه بأنه نقد « نسبي » ، وينصرف الكاتب بعد ذلك إلى التمييز بين الأنواع الأدبية على أساس القيمة « المطلقة » لكل منها . ومع أن هذين الاصطلاحين « النسبي والمطلق » في الأحكام الأدبية يمان مشكلة « علمية » النقد في الصميم ، فإن الكاتب يستكر الأحكام النسبية دون مناقشة لضرورة كونها نسبية أو خطأ ذلك ، ويعمد إلى صياغة أحكامه المطلقة دون أن يحاول إثبات مشروعيتها كذلك .

ولعل الناقد الوحيد ، من بين الكاتبين بالإنجليزية ، الذي قصد إلى هذه المشكلة بالبحث هو نورثروب فراي في مقدمة كتابه « تشریح النقد » . فهو يعرض بصورة مباشرة لقضية علمية النقد أو فنيته ، ولكنه يلقى أحكاماً مبهمة ويترك للقارئ مهمة تفسيرها والاحتجاج لها أو عليها . وتبدو علمية النقد عند النقاد البنيويين الفرنسيين في صورة مسلمة غير قابلة للمناقشة ، ولهذا يعنون تودوروف أحد كتبه — ويمكن أن يعد هذا الكتاب متناً أساسياً في نظرية النقد عند البنيويين — « البويطيقا » أو علم الشعر ، بدلاً من « النقد » .

ومع أن النقاد قلما يتحدثون عن هذه القضايا الثلاث مجتمعة ، فإنها وثيقة الارتباط بعضها ببعض في الواقع ، بحيث إن الكاتب إذا تحدث عن واحدة منها رأيت الثانية والثالثة تطلان من ثنايا كلامه . وهذا سبب من أسباب ضعف التحليل ، يضاف إلى الإبهام الذي يحيط بدلالة كل طرف من أطرافها الستة : العلم ، الفن ، الأحكام العامة ، الأحكام الخاصة ، التقويم ، التفسير . وربما أنكر القارئ وصف هذه الكلمات الأساسية بالإبهام ، ما لم يلاحظ تقلباتها في التاريخ تبعاً لمواقف الحضارات المختلفة والمدارس الفكرية المختلفة من كل منها . وهذا موضوع يجب أن نمسك عن الخوض فيه مكتفين مؤقتاً بالإشارة إلى أن اختلاف المواقف دليل على اختلاف المفاهيم التي ترتبط بهذه الكلمات .

ولكى نتجنب الخلط نتناول هذه الكلمات الستة دون تعريف مسبق لأى واحدة منها ، مكتفين أولاً بملاحظة التقابل بينها :

العلم يقابل الفن ؛
والأحكام العامة تقابل الأحكام الخاصة ؛
والتقويم يقابل التفسير ؛

ثم ملاحظة الارتباط بين المجموعة الأولى من ناحية ، والمجموعة الثانية من ناحية أخرى . فثمة ارتباط بين العلم والأحكام العامة والتقويم ، وثمة ارتباط مقابل بين الفن والأحكام الخاصة والتفسير . وسنحاول بيان ذلك بشيء من التفصيل فيما يلي .

العلم والأحكام العامة :

كلمة « العلم » يمكن أن تطلق على كل معرفة منظمة ، أو كل معرفة نافعة . وبعض الناس يتصورون أيضاً أن المعرفة يجب أن تكون يقينية لتعد علماً . ولكن من المرجح أن يجمع كل هؤلاء على أن العلم بموضوع ما يجب أن يشتمل على قضايا كلية ، يمكن أن نسميها أحكاماً عامة ، أو قواعد ، أو قوانين ، تنطبق على كل حالة خاصة يمكن أن تعرض مما يدخل تحت هذا الموضوع .

وليست كل الأحكام العامة صالحة لأن تسمى قواعد أو قوانين . فإذا قلت مثلاً إن الطيور تبيض ولا تلد ، فهذا حكم عام وليس بقاعدة ، لأن القاعدة تستتبع الحكم بالصواب أو الخطأ ، وأنت لا تقول عن الخفاش إنه أخطأ لأنه يلد ولا يبيض ، وكل ما تقوله في هذه الحالة أنه ليس بطير ، ومن ثم لا يشمل الحكم العام « أن الطيور تبيض ولا تلد » . فالحكم العام في هذه الحالة حكم تصنيفي ، وهذا هو الملاحظ في أحكام التاريخ الطبيعي .

أما قوانين الفيزياء فتختلف عن الأحكام التصنيفية أو التعميمات ، لأن الأولى وإن لم يترتب عليها القول بأن حالة جزئية ما صواب أو خطأ — مثلها في ذلك مثل تعميمات التاريخ الطبيعي — فإن صحة القانون الطبيعي نفسه رهن بانطباقه على كل حالة جزئية تدخل في نطاقه ، أى أننا عند تعارض الحالة الجزئية مع القانون

يجب أن نعيد النظر في القانون ، ولا يمكننا أن نحل الإشكال بإخراج الحالة الجزئية من نطاق القانون .

وتتميز القاعدة عن التعميم والقانون بأنها تهيمن على الحالات الجزئية بحيث إنه إذا تعارضت الحالة الجزئية مع القاعدة حكمنا بأن هذه الحالة خطأ أو شذوذ . ومفهوم القاعدة مفهوم أساسي فيما يسمى العلوم المعيارية ، وعلى رأسها علم النحو وعلم الأخلاق . أما في بحث الأدب ، الذى ينتمى إلى دائرة أوسع وهى دائرة العلوم الإنسانية (وهذه يمكن أن نكتفى بوصف ما هو موجود ، كما هو الشأن فى علم السياسة وعلم الاجتماع ، دون أن تضع معايير للصحة والخطأ) فقد يشبه الأمر على الدارس : هل هو بصدد تعميمات أو قوانين أو قواعد ؟ ولكنه على كل حال لابد أن يعتمد على واحد من هذه الأنواع الثلاثة ليسمى تخصصه علماً .

العلمية والتقييم :

فإذا نظر الدارس الأدبى إلى عمله على أنه وضع قواعد أو اكتشاف قواعد ، كانت وجهته الأولى فى تناول الأعمال الأدبية الخاصة هى تقييم هذه الأعمال ، أى الحكم بمدى مطابقتها للقواعد . ومن هنا شاع ربط العلمية بالتقييم فى نوع معين من النقد الأدبى .

ولكن من الجائز أيضاً أن يمنح الدارس العلمى للأدب إلى البحث عن « تعميمات » تشبه تعميمات التاريخ الطبيعى ، أو « قوانين » من نوع القوانين الفيزيائية ، وفى هاتين الحالتين الأخيرتين يبدو أن الدارس العلمى للأدب لا شأن له بالتقييم . ولكن الواقع هو أن « تعميماته » أو « قوانينه » المستقاة من أعمال أدبية مختارة ، لا يمكن أبداً أن تكون محايدة كتعميمات التاريخ الطبيعى أو قوانين الفيزياء . على أن هذه النقطة لا تخلو من غموض ، ولذلك سنعود إليها بمزيد من الإيضاح بعد أن نتبين الارتباط بين الطائفة الأخرى من الأسماء .

الفن والأحكام الخاصة :

ذلك الناقد الذى ينظر إلى عمله على أنه « فن » يلد القارئ مثل القصة والرواية والقصيدة ، لا يبحث عن أحكام عامة من أى نوع ، إنما هم أن يقدم إبداعه الخاص الناشئ عن قراءة عمل أدبى معين ، أو مجموعة من الأعمال الأدبية ، بطريقة يمكن

أن يستجيب لها قارئ النقد كما يستجيب للعمل الأدبي نفسه . ومن ثم تكون أحكام الناقد الفنان المبدع أحكاماً خاصة من جهتين : من جهة أنها تعبر عن رؤية فردية ، ومن جهة ارتباطها بموضوع خاص مقروء ، وظروف معينة تتم فيها عملية القراءة .

وهنا قد يتبادر سؤال : ألا يمكن أن يعبر الناقد المبدع — من خلال حكمه على عمل أدبي معين ، أو أديب معين — عن رأى فيما يجب أن يكون عليه الأدب أو الفن عموماً ؟ الواقع أن ذلك يحدث كثيراً . ولكن رأى الناقد المبدع فيما يجب أن يكون عليه الأدب أو الفن عموماً لا يتمثل في أحكام عامة واضحة محددة ، وإنما يتمثل غالباً فيما يسمى « الذوق » ، وهو حصيلة الخبرة ، وهو الذى يقوم لدى الطريقة الفنية في النقد مقام القوانين العلمية . وهنا نصطدم بواحد من الفخاخ التى أشرنا إليها في استعمال مصطلحاتنا ، ونعنى هنا كلمة « علم » وكلمة « فن » . ذلك أن كل فن — مهما يكن ذاتياً ، أو مستهدفاً لمتعة منتجة أو مستهلكه — لا بد له من الاعتماد على تجارب سابقة ، وحصيلة هذه التجارب هى التى ينظمها العلم في قواعد أو قوانين . ولكن النقد — ربما لخصوصية في مادته وهى الأعمال الأدبية — لا يقر دائماً بضرورة هذه القوانين ، ومن ثم يستبدل بها الناقد الفنان معياراً وسطاً بين الذاتية والموضوعية ، بين التحديد والإطلاق ، وهو معيار « الذوق » .

الفن والتفسير :

ولأن « الذوق » لا يبرز مطلقاً لدى الناقد الفنان ، وإنما يوجد في خلفية نقده ، تراه حين يتجه إلى العمل الأدبي المنقود لا يهتم بالحكم عليه وفقاً لمعيار معين ، وإنما يحاول أن « يفسره » ، أى أن يبين جوانب المتعة فيه حسب اعتقاده . ولا يكاد يتصور أن يتناول الناقد عملاً ضعيفاً ، في رأيه ، بطريقة الفنان ، لأنه سيجد نفسه مضطراً ، للتو ، إلى الإجابة عن هذا السؤال : لماذا يعده ضعيفاً ؟ وإذا كان من السهل أن يدل على إعجابه أو رضاه — ولو بطريقة غير مباشرة — معتمداً على ذوقه الخاص ، فإن الحكم بالنفى أو الإسقاط قلما يكون مقبولاً إذا لم يستند إلى قواعد يقبلها الجميع ، أى أن الناقد هنا يضطر إلى أن يصبح « علمياً » بمعنى من معانى العلمية .

ومن هنا كان المنزع الفنى في النقد أميل إلى التفسير منه إلى التقييم .

وقفة أخرى عند التفسير والتقييم :

لاحظنا منذ قليل أن الدراسة العلمية للأدب يمكن أن تتجه نحو التفسير بدلاً من التقييم ، وذلك حين نحل فكرة « القانون » أو فكرة « التعميم » محل فكرة القاعدة . وينبغي أن يلاحظ هنا أن التفسير في النقد الفني غير بعيد عن التقييم ، بل هو في الواقع نوع منه ، لأنه يفسر ما يراه جديراً بالإعجاب .

فأمامك إذن حالات ثلاث :

قارئ ذو نزعة علمية معيارية ، يطبق القواعد ؛

وقارئ ذو نزعة علمية أيضاً ، ولكنه لا يبحث عن قواعد ، بل تعميمات

كتعميمات التاريخ الطبيعي أو قوانين كقوانين الفيزياء ؛

وقارئ ذو نزعة فنية ، لا يهتم بالأحكام العامة بل يكتفى بالذوق ، ويفسر لنا

ما يراه جديراً بالإعجاب في الأعمال الأدبية التي يتناولها .

فالأول والثالث لا شبهة في أن هدف القراءة عندهما هو التقييم ، وإن اختلف

مرجع كل منهما في ذلك (القواعد بالنسبة للأول والذوق بالنسبة للثاني) . ويبقى

الأوسط الذي يبدو أنه غير معنى بالتقييم ، فهو يدرس ويستقرئ ليستخلص القانون

العام من الأمثلة الجزئية ، فإذا تناول حالة جزئية جديدة (عملاً أدبياً معيناً لم تسبق

له دراسته) عرضها على قوانينه وأثبت مدى مطابقتها لواحد أو أكثر من هذه

القوانين . وفي بعض الأحوال يستحق مثل هذا الدارس أن يسمى مؤرخاً أدبياً أكثر

منه ناقداً . ومع ذلك فإننا نجد هذا النوع من الدراسة الأدبية لدى جماعات تعد

اليوم في طليعة نقاد الأدب ، ربما لأنهم يعنون بتصنيف الأشكال الأدبية دون سائر

التصنيفات التي يهتم بها مؤرخو الأدب عادة . ومن أبرز المحاولات في هذا الاتجاه

محاولة فراي في كتابه الآنف الذكر ، ومحاولات النقاد البنيويين على اختلاف

نزعاتهم . ولكن محاولاتهم ، التي تبدو في ظاهرها وصفية خالصة ، لا تخلو في بعض

الأحيان من شبهة التقييم . وبيان ذلك أن أي حكم عام مستخلص من الأعمال

الأدبية هو بالضرورة حكم قيمى . فحين نقول — مثلاً — إن الإيقاع عنصر

لا شك أن التقييم صفة مميزة لنقد بارت ، الذي يهدف كله إلى التبشير بنوع جديد من « الكتابة » ، في حين

أننا لا نكاد نجد أثراً للتقييم في كتاب « علم الشعر » لتودوروف ، وقد بناه على استقصاء الإمكانيات التعبيرية

المتاحة للكاتب القصصى ، متخذاً الجملة النحوية نموذجاً لهذه الإمكانيات .

ضرورى من عناصر الشعر ، فقد يبدو أننا نقرر حكماً عاماً من نوع « الطيور تبيض ولا تلد » ، ولكن ثمة فرقاً مهماً بين الحكمين : فكون الطيور تبيض ولا تلد مسألة لا تعينى فى شيء ، وإن كنت قد تعلمت أن أتغذى ببيض أنواع منها ؛ أما الإيقاع فى الشعر فيبدو أنه لم يوجد أصلاً إلا لأن أذى (والأذن هنا تعبير مجازى عن الجهاز العصبى كله) تسترخ إليه ، أى أن الإيقاع قيمة فى ذاته . وما كان قيمة فى ذاته وليس وسيلة إلى شيء غيره فهو القيمة حقاً . وهكذا كل الأحكام الأدبية العامة ، سواء وصلت إليها عن طريق الاستقراء أم تلقيت بالسماع أم عرفت بالفطرة . وعندما تفسر الحالة الجزئية بردها إلى حكم قيمى ، فأنت تفسرها تفسيراً قيمياً بالضرورة . ولكن تخصيص التفسير بأنه قيمى ليس إلا تعبيراً ملفوفاً عن التقييم . . .

النقد والقيم :

ألمحنا فى صدر هذا الفصل إلى أن الناقد يتخذ موقفاً من قضية العلمية ، مع ما يتبعها ، بحسب الأحوال الحضارية التى تحيط به . فإن كانت أحوالاً مستقرة حدد موقفه بأقل قدر من المساءلة أو الوعى ، لأن القيم فى هذا المجتمع أميل إلى الاستقرار ، ومن ثم لا يلتبس عليه الأمر فى طبيعة عمله إن كان علمياً أو فنياً ، ولا فى طبيعة أدواته إن كانت هى القواعد أو القوانين أو الذوق ، ولا فى طبيعة هدفه إن كان هو التقييم أو التفسير . فكل هذه المسائل مرجعها (سلباً أو إيجاباً) إلى شيء واحد وهو القيم . وينبغى ألا يفهم من ربطنا القيم بحالة المجتمع أننا ملتزمون بما يلتزم به الماركسيون من رد القيم إلى علة واحدة وهى علاقات الإنتاج فى المجتمع ، فليس فى كلامنا ما يمنع من أن تكون للقيم حقيقة ثابتة وإن تدخل المجتمع فى إظهار بعضها وإخفاء بعضها الآخر أو تشويبه . وحسبنا أن نقرر ذلك هنا دون الخوض فى نقاش إيديولوجى لا يمس أصول النقد من قريب .

موقفان :

نخرج من هذه العلاقات وتلك التقابلات بنتيجة وهى أننا لسنا إزاء ثلاث قضايا بل قضية واحدة يمكن النظر إليها من ثلاثة جوانب : أعنى قضية النقد ، طبيعته . . . الواقع أن كل تصنيف يقو على الشكل لا يمكن إلا أن يكون تقييماً . والشكل الكلاسيكى لذلك هو « كتاب الشعر » الأرسطى .

وأدواته والغرض منه . وبناء على ذلك لا يكون المسلك الصحيح في تناول هذه المسائل أفقياً : العلمية أو الفنية ، ثم الأحكام العامة أو الأحكام الخاصة ، ثم التقييم أو التفسير ، بل في تناولها بطريقة رأسية بحسب موقف الناقد : فهناك موقف علمي تعميمي تقيمي ، وهناك موقف فني تخصيصي تفسيري . وكلا الموقفين نابع من ظروف حضارية تشمل الأحوال السياسية والاقتصادية للمجتمع كما تشمل المعتقدات وطريقة التفكير وأنماط السلوك الشائعة فيه ، أي أن مردها في النهاية إلى القيم السائدة في المجتمع .

وسنجد بعد قليل أن دراسة الموقفين المتعارضين تقودنا إلى فهم أعمق لقضية النقد ، في حين أن المقابلات التي بدأنا بها تتغير مفهوماتها بتغير المواقف .

الموقف الأول . موقف النقد « العلماء » الذين يتمسكون بالقواعد وينصبون الموازين للشعراء والكتاب المبدعين ، يمثل وجهة نظر « كلاسية » في النقد الأدبي . فالكلاسية — فكراً وإبداعاً — تعكس حالة اجتماعية تؤمن بقيم السلطة المطلقة والنظام العام ، وتقيم بناءها الفلسفي والفني ، مثل بنائها الأخلاقي والسياسي ، على هذا الأساس . ونحن هنا نجرد الكلاسية من ارتباطاتها الزمنية والمكانية ، وننظر إليها على أنها موقف إنساني يتكرر بصورة مختلفة كلما توفرت الظروف العامة المهيئة لقيامه .

والموقف الثاني — الموقف الفني الذي يعتمد على ذوق الناقد بحيث يصبح النقد بدوره نوعاً من الإبداع ، فلا يهتم بالقواعد ولا ينصب الموازين للمبدعين ولكنه يحاول أن يكشف عن السر الكامن في العمل الأدبي ، والذي يرجع إليه تأثيره وتفرده — هو موقف النقد الرومنسيين ، والرومنسية ، مثل الكلاسية ، ليست موقفاً نقدياً أو أدبياً فحسب ، ولكنها فكر وفلسفة وسياسة وأخلاق أيضاً ، ونظرتها التحررية — المعاكسة للنظرة الكلاسية — تعبر عن موقف إنساني قابل لأن يتكرر كلما تهيأت الظروف المناسبة لظهوره .

النقد الكلاسي :

ولكي نعرف ارتباط العلمية بالمذهب الكلاسي نعود إلى « كتاب الشعر » الأرسطي ، الذي اتخذ الكلاسيون دستوراً لهم . فقد كان أرسطو جازماً في صياغة

قوانين الصناعة الشعرية . استمع إليه ينبه الشاعر إلى ما ينبغي أن يفعله في التراجيديا :
عن وحدة الحدث :

« يجب في القصة ، من حيث هي محاكاة عمل ، أن تحاكي عملاً واحداً ، وأن يكون هذا العمل تاماً . » (ف ٨)

عن اختيار الشخصيات :

« فظاهر أولاً أنه لا ينبغي إظهار أناس طبيين تتغير حالهم من سعادة إلى شقاء ، لأن هذا لا يحدث خوفاً ولا شفقة ، بل يحدث غيظاً وحزناً ، ولا إظهار أناس خبيثين يستبدلون من بؤس نعمى ، فإن هذا أبعد شيء عن التراجيديا ، لأنه لا ينطوي على عاطفة إنسانية من خوف أو شفقة ... فيبقى إذن المتوسط بين هذين ، وهو الذى لا يتميز بالنبالة ولا بالعدالة ، ولكن لا ينتقل إلى حال الشقاء لحيشه ولا لشره بل لزلة أو ضعف ما . » (ف ٢٣) .

عن الأسلوب أو العبارة :

« وجودة العبارة في أن تكون واضحة غير مبتذلة . » (ف ٢٢) ومن العسير حقاً أن نحصى العبارات التي وردت فيها كلمة « ينبغي » أو « يجب » في كتاب أرسطو .

وهذا الذى فعله الفيلسوف اليوناني في القرن الرابع قبل الميلاد فعله الشاعر اللاتيني هوراس بعد ثلاثة قرون في رسالة منظومة وجهها إلى بعض الفتية من أرسطراطية الرومان ، يرشدهم فيها إلى ما ينبغي لهم اتباعه إن راموا التفوق في صناعة الشعر ، واشتهرت باسم « فن الشعر » ، وحاكاهما من بعده الشاعر الفرنسي بوالو (ق ١٧) في قصيدة بهذا العنوان نفسه ، والشاعر الإنجليزي بوب (ق ١٨) في قصيدة بعنوان « مقال في النقد » .

وكان شأن أتباع أرسطو في العالم العربى كشأن أتباعه في الغرب . فحاول أولئك كما حاول هؤلاء أن يضبطوا « قوانين » الصناعة الشعرية . فهذا قدامة بن جعفر (ق ١٠ م) . يصرح بقوله في صدر كتابه « نقد الشعر » :

« ولما كانت للشعر صناعة ، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل

بها على غاية التجويد والكمال ، إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان : أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة ، وحدود بينهما تسمى الوسائط ، ... كان الشعر أيضا — إذ كان جارياً على سبيل سائر الصناعات — مقصوداً فيه وفيما يحاك ويؤلف منه إلى غاية التجويد ... » .

ويقول حازم القرطاجني (ق ١٣) بعد أن أجمل رأيه في المحاكاة الشعرية التي تقوم عليها النظرية الأرسطية في الشعر :

« وإنما اتسع في المحاكيات الشعرية على هذه الأنحاء التي أشرت إليها وعلى ما تذكره بعد في أصناف المحاكيات وكمييات التصريف فيها في لسان العرب خاصة ، فلذلك يجب أن يوضع لها من القوانين أكثر مما صنعت الأوائل » . (منهاج البلغاء ، القسم الثاني ، المنهج الثالث ، المعلم الأول ، ص ٦) .

وكان قدامة من « أصحاب المنقول » في نقد الشعر ، أتى تلك المدرسة من النقاد العرب التي تأثرت بالفكر اليوناني حتى اعتبرت الشعر صناعة عقلية ، لا مجرد احتذاء واتباع لعادات المتقدمين في قوله . وكان حازم يجمع بين المنقول والمنقول ، ولذلك حاول التوسع في مفهوم « المحاكاة » لتلائم الشعر العربي . وتكلم الرجلان رأى أن عمل الناقد هو صياغة « قوانين » للتمييز بين الجيد والردىء في صناعة الشعر . ولكن « أصحاب المنقول » — وهم كثرة النقاد العرب — لم يكونوا أقل ثقة في أحكامهم العامة أو رغبة في فرضها على الشعراء ، وإن كان الشعر عند هذا الفريق من النقاد صناعة لا دخل للمنطق أو الفلسفة فيها ، وإنما هي استعداد فطري ثم تأثر للمسابقين ثم مهارة في صياغة الكلام . (أو كما يقول القاضي الجرجاني « علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ») . وإذا كان الفريق الأول من النقاد قد استطاعوا أن يحملوا بعض الشعراء على تهجين شعرهم بشيء من القياس المنطقي لا يصلح إلا في النثر ، فإن الفريق الثاني كانوا أكثر نجاحاً في فرض ما سموه « عمود الشعر » ، ولو أن معناه ظل غامضاً إلى أن حاول المرزوقي تحديده (ق ١٢) .

ومن الحق ، ونحن في صدد المقارنة بين الفريقين ، أن نقرر أن القوانين التي وضعها أهل المنقول كانت — بحكم غموضها نفسه — أقل إلزاماً للشعراء ، كما كان هذا الفريق من النقاد — بحكم اعتمادهم على الرواية — أكثر اتكاء على « الذوق » واستدعاء لانفعالهم الخاص عند قراءة الشعر . ولكن أهم ما يعيننا من أمر الفريقين

أنهم كانوا جميعاً « كلاسيين » بالمعنى الذى قررناه . أى أنهم كانوا يتصورون النقد (« علم الشعر » كما سموه) مجموعة من القواعد التى يجب أن يلتزمها الشعراء كلهم . ولعل هذه السمة المشتركة بين الفريقين راجعة إلى أنهم عاشوا فى ظل مجتمع ذى قيم ثابتة . وه الثبات « هنا لا يعنى القوة دائماً ، وإنما يعنى أننا لا نعثر على أية محاولة جادة لإحلال قيم أخرى محل تلك القيم . (ولكن هذه قضية يجب أن تبقى معلقة إلى أن يهتم مؤرخونا بدراسة « نمو اجتماع العربى والحلاله « بدلاً من « قيام الدول وسقوطها ») .

« النقد الجديد »

وما سمي بالنقد الجديد فى إنجلترا وأمريكا (أواسط الأربعينيات) نقد كلاسي فى جوهره ، سواء صرح بكلاسيته ، كما فعل إليوت ، أو بأنه يتبع خطى أرسطو كما فعلت مدرسة شيكاغو ، أم اكتفى بالقول إن الأدب يجب أن يدرس على أنه ظاهرة مستقلة لها خصائصها المميزة بصرف النظر عن الزمان والمكان وهو ما يقرره « النقاد الجدد » عموماً . فهو فى جميع هذه الأحوال يبحث عن قوانين عامة للأدب . حقاً إننا قلما نجد عند النقاد الجدد عبارات فى قوة « ينبغي للشاعر » أو « يجب على الشاعر » أو « وحق كذا أن يكون كذا » ، كما كان دأب الكلاسيين القدماء ؛ وحقاً إن جهدهم الأكبر منصب على تحليل النصوص أكثر من صياغة نظريات عامة ؛ ولكننا لا ننسى أن لديهم نظريات من هذا النوع : مثل « المعادل الموضوعى » عند إليوت ، أو « المفارقة » عند كلينث بروكس ، وغنى عن البيان أن هاتين النظريتين لا تنحصران فى وصف ما عليه الشعر ، بل تقرران ما به يكون الشعر شعراً ، أى أنهما — بعبارة أبسط — تقدمان لمن يقبلهما معياراً للحكم بجودة الشعر أو رداءته . ولا شك أن القارئ العربى قد شعر بهذا الاتجاه لدى أشياخ « النقد الجديد » من النقاد العرب .

وإذا وجدنا إليوت — بعد ذلك — يضيق بالنقد التفسيرى ، لأنه ينطوى على محاولة جعل النقد « علماً » ، فليس معنى ذلك أنه حريص على « فنية » النقد — بمعنى البعد عن الأحكام العامة — بل معناه أن كلمة « العلمية » قد غرت مدلولها ، كما سنرى بعد قليل .

وقد يتساءل القارئ : إذا صح أن الكلاسيّة تعبر عن نظرة مستقرة إلى العالم ، فكيف يمكن أن تظهر ويكون لها هذا الشأن الكبير في عالمنا غير المستقر ؟ فجواب هذا التساؤل أن نظر إلى غير الأدب والنقد من النظم الحضارية في العصر الحديث ، فترى أن الاضطراب السياسي والاجتماعي قد أدى إلى ظهور أشد المذاهب السياسية الاجتماعية إيماناً بالسلطة ، وهو المذهب الفاشي . فلا محل للعجب إذن من عودة الكلاسيّة في عصر اضطربت فيه القيم الأدبية والفنية اضطراباً لم يسبق له نظير . (على أن كلاسيّة النقد الجدد لم تلبث أن تراجعت أمام فوضوية التفكيكيين) .

ثم يجب أن نلاحظ أن الكلاسيّة عند ناقد مثل إليوت هي كلاسيّة مستحجية ضعيفة الثقة بنفسها ، ولذلك وصف أيفور ونثرز نقد إليوت بأنه نقد « نسبي » . فلا بد لإليوت من أن يذكر قارئه دائماً بأنه — أي إليوت نفسه — محكوم بمزاجه وظروف عصره ، وأن شخصاً آخر وعصراً آخر لابد وأن ينتجا نظرة مختلفة إلى الأدب والأعمال الأدبية . وهذه حيلة بارعة من حيل الكتاب : فإذا بدا أن القارئ متشكك أو متردد فإن الكاتب الماهر يجد نفسه محتاجاً — قبل الشروع في مهمته — إلى أن يزيل هذا التردد أو الشك بطريقة من الطرق . والطريقة التي يتبعها إليوت هي التظاهر بالإنصاف واتهام النفس . وليس هذا تجريداً للمشاعر والناقد العظيم من الأمانة الخلقية أو العقلية ، فالأمر أعقد من أن يفهم على هذا النحو . إن في نقد إليوت من التآزم قدر ما في شعره . إنه كلاسي ولدت الرومنسية .

النقد الرومنسي :

لسنا في حاجة إلى إطالة القول في ارتباط الرومنسية — كمذهب أدبي — بالتغيرات السياسية والاجتماعية التي اكتسحت العالم الغربي طوال القرن التاسع عشر ، ووصلت أصدائها إلى عالمنا العربي منذ أواخره ، ولا تزال لها امتداداتها ، عندنا وعندهم ، حتى اليوم . فذلك كله معروف مشهور . ولكن الذي يعنينا هنا هو أن المذهب الرومنسي الذي أراح كل القيم التقليدية المطلقة — سلطة الدولة وسلطة الأب وسلطة الدين وسلطة الأعراف الاجتماعية الخ — ليقم على أنقاضها مطلقاً آخر وهو شخصية الفرد ، أي إلا أن يكون النقد تعبيراً عن الشخصية كالشعر والرواية . يقول لومثر — ولا بأس بأن نأخذ مثالاً من ناقد رومنسي متأخر نسبياً : « الواقع أن النقد يمكن

أن يؤخذ على معانٍ كثيرة ، شأنه في ذلك شأن الرواية والمسرحية والشعر ؛ ومن ثم يمكن أن تظهر فيه شخصية الكاتب بنفس القوة ، إذا كان كاتباً ذا شخصية .
وقلما يحتاج المرء إلى مزيد من الفحص لاكتشاف هذه الشخصية (« المعاصرون » ،
المجموعة الثالثة ، مقال عن بول بورجيه) .

وكمثال عملي لهذا النقد ، يكفي أن نشير إلى نقد طه حسين . فنحن نقرؤه غالباً من أجل طه حسين وأسلوب طه حسين ، لا من أجل الكاتب المنقود . وإذا أمكن أن تتحول هذه الطريقة في النقد — لدى بعض الكتاب — إلى انطباعية صريحة ترى المنهج العلمي دخيلاً على النقد ، فيجب ألا ننسى أنها يمكن أن ترى نوعاً من الحساسية المرفهة لدى الناقد ، قد يصل إلى ما يشبه الاندماج الصوفي فيما يقرأ .
(أوضح مثال لهذا عندنا هو يحيى حقي الناقد) . وهذا هو النقد كما يتصوره أقطاب المذهب الرومنسي من المبدعين . كتب كولردج مهاجماً نقاد زمانه (« سيرة أدبية » — الفصل الثالث) : « إلى أن يأتي الوقت الذي تتبع فيه المقالات النقدية مبادئ مختلفة كل الاختلاف ، وتصدر عن دوافع مختلفة كل الاختلاف ، بحيث نجد أحكاماً مستندة إلى قوانين نقدية مقررة ومستمدة من الطبيعة البشرية ، عوضاً عن التعسف والتسخط والسخرية ، فإن العقلاء سيعدون هؤلاء النقاد مغرورين إذ يفرضون أنفسهم على رجال الأدب موجهين لآرائهم وأذواقهم . إن هذا — على جميع الأحوال — ظلم للقارئ والمشتري . فالذي يقول لي إن هناك عيوباً في عمل أدبي جيد ، لا يخبرني إلا بشيء هو عندي موضع التسليم دون إخبار منه . أما ذلك الذي يبين نواحي الجمال في عمل أصيل فإنه يقدم إلي معلومات مفيدة حقاً ، لا تمكنني خبراتي من التوصل إليها بدون معونته . »

وكتب هوجو معلقاً على طريقة شكسبير في بناء مسرحياته على عقدة مزدوجة ،
أصلية وثنائية :

« لقد لاحظ بعض الشراح هذه العقدة المزدوجة وعدوها عيباً كبيراً . ونحن لا نوافقهم على هذا الرأي بحال ما . إذن فهل نقبل هذه العقدة المزدوجة ونستحسنها ؟ كلا مطلقاً ، ولكننا نقرر أنها موجودة وحسب . لقد قلنا منذ ١٨٢٧ [كتب هوجو هذه العبارات سنة ١٨٦٤] ، وبأعلى صوت حتى ننفر من كل تقليد ، إن مسرح شكسبير يخص شكسبير ، فهذا المسرح كامن في كيان هذا الشاعر ، في إهابه ، إنه

الشاعر نفسه . ومن هنا تأتي أصالته التي لا يشاركه فيها غيره ، ومن هنا ملامحه الشخصية التي توجد دون أن تصبح قانوناً . »

ويعود فيتحدث حديثاً مباشراً عن وظيفة النقد :

« ماذا نقول إذن ؟ أنقول إنه لا مكان للنقد ؟ أجل ! أنقول إنه لا مكان للمأخذ ؟ أجل ! إن العبقرية موجودة قائمة مثل الطبيعة ، وهي مثل الطبيعة تريد أن نقبلها قبولاً خالصاً بسيطاً . الجبل هناك ، خذه أو دعه . هناك أناس ينتقدون الهملايا حصاة حصاة ، يتلهب أننا ويرغى ويزبد ، ويقذف ضوءه وغضبه ولايته ورماده ، فيتناولون ميزاناً ويزنون هذا الرماد قبضة قبضة . كم رطلاً في قمة الجبل ؟ هذا بينا العبقرية ماضية في انفجارها . فكل شيء فيها لوجوده سبب . إنه موجود لأنه موجود : ظله هو الجانب الآخر لنوره . دخانه صادر عن لحيه . هوته هي شرط شموخه . نحن نفضل هذا على تلك ، ولكننا نصمت حيث نحس وجود الله . نحن في الغابة ؛ التواء الشجرة هو سرها . العصارة تدرى ما تفعل ، والجذر يعرف عمله ، ونحن نأخذ الأشياء كما هي . » (وليم شكسبير) — الكتاب الرابع — الفقرتان الأولى والثانية .

ربما أغرتنا بلاغة العبارات أن نمضي في الاقتباس ، فهذا شاعر عظيم يتكلم عن الشعر العظيم ، ولكننا نكتفي بما نقلناه ، ونخلص منه بفكرتين مهمتين : الأولى أن مهمة النقد عند هذا الفريق من النقاد هي التفسير لا الحكم ، وفي هذا يلتقي الناصان اللذان نقلناهما عن هوجو مع النص الذي نقلناه عن كولردج ؛ والفكرة الثانية أن التفسير يقتضي النظر إلى العمل الأدبي ككل ، وهذه فكرة لم ينفرد بها هوجو بل تناولها كولردج في غير موضع من سيرته الأدبية (وإن لم ترد في النص الذي نقلناه هنا) ، بل هي من أعز الأفكار على قلوب الرومنسيين ، وقد احتلت مكاناً بارزاً في نقد شيعتهم العرب وعلى رأسهم العقاد .

وتبقى فكرة ثالثة ربما يلوح لنا أن الناقدين الشعاعيين ينظرون إليها بمنظاريين مختلفين ، وهي فكرة « القانون » . فهوجو ، الذي يحل شكسبير أعلى منزلة بين الشعراء ، يأتي أن يجعل منه قانوناً ، على حين أن كولردج يتطلع إلى وقت يجد الناقد فيه « قوانين نقدية مقررة ومستمدّة من الطبيعة البشرية » . ولذلك نسأل : أهو اختلاف بين قطبين من أقطاب الرومنسية : أحدهما لا يقبل تعقيباً على العبقرية

الفردية ، ولا يقبل منها — في الوقت نفسه — أن تُتخذ معياراً لما عداها ، والآخر يتطلع إلى معايير جديدة مستمدة من الطبيعة ، بخلاف المعايير السابقة ؟ ونبادر إلى القول إن الاختلاف — إن كان اختلافاً حقاً — ليس بين ناقدين رومنسيين أو تيارين من الرومنسية ، ولكنه يكمن في الفكر الرومنسي نفسه : فبما أن الرومنسية لم تكن مجرد مذهب أدبي أو نقدي ، بل نظرة كاملة إلى الحياة ، فقد كان عليها وهي تطرح القيم السابقة أن تبحث عن قيم جديدة ، ولم تكن « الذاتية » أو « الفردية » كافية وحدها ، وبصورة مجردة ، لتقيم نظرة إلى الحياة ، لأن أي نظرة إلى الحياة إنما هي صياغة لعلاقة الإنسان بالكون ، ومن هنا أصبحت « موافقة الطبيعة » (الطبيعة الحية المعجزة التي لا تنفذ عجائبها) هي محور القيم الجديدة بدلاً من موافقة العقل (أو الطبيعة المنضبطة التي تنفر من كل شذوذ) كما آمن الكلاسيون . وهذا هوجو نفسه يعود فيقول ، بعد مقارنة دقيقة نافذة بين فن شكسبير وفن أيسكيلوس : إن شكسبير « عبقرية إنسانية وعامة إلى أعلى درجة ، ولكنه في الوقت نفسه ، ومثل كل العبقریات الحقّة ، نفس متميزة وشخصية . وإذن نخرج بقانون : أن الشاعر يبدأ من ذاته ليصل إلينا . وهذا هو ما يجعل تقليده مستحيلاً » .

وينحل هذا الإشكال من أساسه إذا لاحظنا التفرقة التي سبق لنا إيضاحها بين « القانون » و « القاعدة » . فالرومنسيون رفضوا القواعد ، ولكنهم بحثوا عن القوانين . وهذا واضح من وصف كولردج للقوانين المطلوبة بأنها « مستمدة من الطبيعة البشرية » ، أي أننا هنا بصدد قوانين تشبه قوانين الفيزياء ، ليس فيها معنى الإلزام كقوانين الكلاسيين ، أو « قواعدهم » إن شئنا الدقة في التعبير . وإنما جاء اللبس من استعمال كلمة « القانون » أحياناً بمعنى القاعدة ، وهو مراد هوجو بقوله إن لشكسبير ملامحه الشخصية التي « توجد » دون أن تصبح « قانوناً » . فالمقصود هنا أنها ليست قاعدة تلزم غيره . ولكن هوجو يعود هو نفسه فيقرر « قانوناً » لفن الأدب : « أن الشاعر يبدأ من ذاته ليصل إلينا » . وهذا « قانون » بالمعنى الذي حددناه ، لأنه « يصف » الإبداع الأدبي ، الذي ينظر إليه الناقد الرومنسي على أنه حقيقة « موجودة قائمة مثل الطبيعة » .

ومن هنا يمكننا القول إن الفكر الرومنسي جاء ليتم فكر علماء النهضة الأوروبية الأول ، الذين دعوا إلى استخلاص قوانين الطبيعة من الطبيعة نفسها ، بدلاً من

الاعتماد على نصوص أرسطو . لقد تم الانقلاب أولاً في مجال العلوم الطبيعية ، ثم جاء هؤلاء الرومنسيون ليطلبوا باتخاذ النظرة نفسها في علوم الإنسان . وكانت هذه الخطوة الثانية أصعب من الأولى بكثير . فالطبيعة البشرية بأحوالها المتبدلة دوماً تغرى بتلجيمها ووضعها في السلاسل أكثر مما تغرى برصد حركاتها واكتشاف قوانين تلك الحركة ، ولا سيما إذا كان الراصد المكتشف هو نفسه ذا طبيعة متقلبة لا تختلف عن تلك الطبيعة التي يرصدها .

لعل هذه الصعوبة هي أحد الأسباب التي جعلت العلاقة بين العبقريّة الفرديّة والقانون الأدبي « المستمد من الطبيعة » لغزاً مبهماً إلى وقت كتابة هذه الكلمات . (وبهذا نفس الشهرة التي حظيت بها مقالة إليوت « التراث والموهبة الفرديّة » مع أنه كتبها في مطلع شبابه ، وصرح بعد ذلك بأنها لا تعبر عن نضج حقيقي) . فقد انطلقت من النقد الرومنسي كل الجهود التي نعرفها اليوم لتفسير الأدب على ضوء علم النفس أو علم الاجتماع بمختلف فروعهما ، إذ كان سنت ييف الناقد الرومنسي الأكبر ، هو أيضاً مؤسس النقد الأدبي الحديث بمعناه « العلمي » . وقد طمح في وقت من الأوقات — ولم يكن علم النفس الحديث قد وجد بعد — أن يجعل من دراسة الأدب « تاريخاً طبيعياً للأرواح » ؛ كما صرح في غير موضع بتأثير المناخ الحضاري في إنتاج الأدباء .

وهذا التحول الخطير هو الذي ألمعنا إليه حين أشرنا إلى نفور إليوت من اعتبار النقد « علماً » . فقد أصبح « علم النقد » في هذا الطور الجديد علماً وصفياً — كسائر العلوم الحديثة — بعد أن كان علماً معيارياً . ولعل إليوت نفسه لم يكن واعياً بهذا الاختلاف ، ولكنه كان — ولا شك — واعياً كل الوعي بأنه يحاول أن يقيد الأدب بقواعد صارمة ، شأنه في ذلك شأن أي مفكر كلاسي ، أي أنه لم يكن أقل علمية من أصحاب النقد التفسيري الذين عارضهم ، وكل ما هنالك أنه كان يصدر عن مفهوم عتيق للعلمية .

وأهم من ذلك أنه كان واعياً كل الوعي بشيء آخر ، وهو أن العلمية بمعناها الوصفي قد انحرفت بالنقد عن وظيفته الأساسية ، وهي معالجة النصوص الأدبية باعتبارها نصوصاً أدبية يقصد بها الإمتاع ، إلى البحث عن عللها في المجتمع أو في النفس البشرية ، وبذلك أحدثت في النقد الرومنسي صدعاً كبيراً ، فقد تركت

معالجة النص الأدبي نفسه لتلك « القوة » المبهمة التي سميت بالذوق . واصطلاح « الذوق » اصطلاح قديم عرفه الكلاسيون ، ولكنهم ربطوه بالقواعد ، أما الرومنسيون فقد أسرفوا في الاعتماد عليه ، ودخل في منظومتهم الفكرية صنوا « للخيال » و « العبقرية » . ومن هنا أصبح النقد الذي يعتمد على الذوق ، ضرباً من الإبداع الذي يعتمد على العبقرية (راجع النقل السابق عن لميتر) . كذلك احتل اصطلاح « الذوق » مكاناً مهماً في كتابات إليوت النقدية ، ولكنه ربطه بالقواعد والتدريب كما كان عند الكلاسيين ، حتى حدد غاية النقد بأنها « توضيح الأعمال الفنية وتصحيح الذوق » .

القوانين « الطبيعية » للأدب :

ولكننا إذا تجاوزنا مقالات إليوت النقدية — وقد غلب عليها التنظير حتى ما كان منها مخصصاً لكتاب أو شعراء معينين — إلى جهود أصحاب « النقد الجديد » الذين عتوا بتحليل النصوص ، وجدنا أنهم لم يهدموا الأصول الحقيقية للنقد الرومنسى ، بل خطوا خطوة جديدة نحو كشف « القوانين الطبيعية » للأدب ، إذ صححوا الانحراف الشائع نحو البحث عن « العلل » المنتجة للأدب بدلاً من البحث في طبيعة الأدب نفسه ، مع أن طبيعة الأدب أولى من أى شئ غيرها بأن تشتق منها قوانينه . وقد مر بك قول هوجو : « إن العبقرية موجودة قائمة مثل الطبيعة » . والحق أن في حديث هوجو عن شكسبير وإيسكيلوس ما يمتنى أن يكتب مثله أى ناقد « جديد » . ولكن يؤخذ على النقاد الجدد أنهم بالغوا في تأكيد ما سموه « أدبية الأدب » إلى درجة عزل العمل الأدبي عن جميع المؤثرات التي تخرج عن نطاق الأدب نفسه ، وبذلك ذهبوا في تجريد الظاهرة الأدبية إلى حد فصلها عن « القيم » التي هي الأصل في وجودها ، أو ربطها بنوع واحد من القيم وهو القيم الجمالية (الشكلية ، مثل التوازي ، التقابل ، التكرار ، الخ .) مع ادعاء أن هذه القيم لا تتأثر بالتغيرات الاجتماعية .

وهكذا يمكننا القول إن موقف النقد المزعزع ، إذا نُظر إليه بمقاييس العلمية ، يرجع في آخر المطاف إلى ارتباط الأدب بالقيم ، واختلاف « القيم » في مناظير النقاد ولكن ذلك — من جهة أخرى — لا ينفي أن النقد مستمر في بحثه عن « قوانين

طبيعية « للأدب ، وأن هذا البحث قطع أشواطاً من التقدم ، مع أن مبادئه الأولى في كتاب الشعر الأرسطى منحصرة في الميل إلى المحاكاة والالتذاذ بالأوزان . ولكن اضطراب مفهوم « العلمية » عند النقاد يتطلب إعادة النظر في هذه المفاهيم بغية الوصول إلى تحديد مناسب لطبيعة النصوص الأدبية وكيفية التعامل معها .

مراجعة لقضية العلمية :

لقد عرضنا في الفقرات السابقة بعض المواقف المتطرفة من قضية النقد . ولكننا نرجو أن نكون قد أظهرنا من خلال المناقشة أن هذه المواقف — ككل المواقف التي من جنسها — إن أصابت جانباً من الحقيقة فقد انطلوت على نسيان جانب آخر . فقد لاحظنا أن الفنية في النقد غير ممكنة ، مادامنا نرى أن العلم — في أبسط تعريف له — هو الإرشادات المستخلصة من الخبرة . وربما كان أهم ما يعنيه القائلون بفنية النقد هو المواجهة المباشرة للنصوص ، وهذا لا ينفي وجود مرجع عام يستندون إليه في تلك المواجهة ، وهو ما يسمونه الذوق . ولكننا نسأل — في الجانب المقابل — هل نجح أصحاب الاتجاهات العلمية في صياغة قواعد أو قوانين للأدب ؟ لقد رأينا أن القواعد الكلاسيكية لم تلبث أن انهارت ، في حين أن قوانين النقاد الوصفيين لم تتناول الأدب نفسه بل أشخاص الأدباء والظروف المحيطة بهم . وكما لاحظنا تداخلاً واضطراباً في موقف كل من العلميين والفنيين ، رأينا مثل هذا التداخل بين التفسير والتقييم . إذ إن الناقد الذي يكتفى — ظاهرياً — بالتفسير لا يفسر إلا أعمالاً يعدها قيمة ؛ كما رأينا هوجو يرفض أن يخضع عبقرية شكسبير لأي تقييم نقدي ، مكتفياً بتفسيرها ، ولكن مثل هذا التفسير يتطوى على حكم جمالي مسبق بعظمة تلك العبقرية .

هل يمكننا أن نخرج من هذه المناقشة بنتيجة أكثر إيجابية من الشك في معاني الأسماء الستة التي بدأنا بها ؟ إن الباحث حين يصل إلى مثل هذا المنعطف يشعر بإغراء شديد للاستغناء عن الأسماء القديمة ، التي كانت تبدو له قبل قليل أسماء اصطلاحية لا يمكن الاستغناء عنها . ولعل هذا هو أحد الأسباب فيما لاحظناه آنفاً من أن قضية العلمية قلما طرحت لمواجهة مباشرة في النقد الحديث ، ولعله أحد الأسباب — أيضاً — في غموض موقف كثير من النقاد المعاصرين ، فهم يتخذون الموقف الكلاسي

دون إيمان كبير به ، في حين أن الموقف الرومنسي ممتد في كتاباتهم بصورة لا يمكن إنكارها . والواقع الأدبي المحيط بهم لا يتطلب هذا ولا ذاك ، ولكنه يتطلب مراجعة شاملة ودقيقة لكل الأفكار القديمة ، ومحاولة جديدة وشجاعة لإعادة صياغة القضية النقدية .

ولعلنا نكون على أول الطريق الصحيح حين نعدل موقفنا من المتقابلات السنة التي بدأنا بها ، فننظر إليها لا على أنها وحدات مستقلة متناظرة ، بل على أنها حدود لسلاسل من القيم المتصلة (ولو أن هذه الطريقة في التفكير تناقض طريقة المتقابلات الثنائية التي يتمسك بها البنيويون) ، كدرجة التجمد ودرجة الغليان على مقياس الحرارة . ثم يجب ألا يغيب عن أذهاننا أن أحد هذه المقاييس يمكن أن يتبين فساد ، فيستعاض عنه بمقياس جديد .

ولتوضيح ذلك نقول : إن هناك درجات من العلمية ، كما أن هناك درجات من التعميم ودرجات من التقييم ، وإن مقاييس العلمية والتعميم والتقييم يمكن أن تتغير ، مع افتراض أنها — بوجه عام — تتغير نحو الأفضل بحكم تقدم العقل البشرى . وهكذا يمكننا — من المنظور التاريخي — أن نلاحظ قرب النقد إلى حد كبير من درجة « العلمية » لدى الكلاسيين ، وقربه من هذه الدرجة إلى حد أقل لدى الكلاسيين الجدد ، مع بقاء المقياس واحداً في الحالين ، فهو عند هؤلاء وهؤلاء مقياس معياري يعتمد على التحليل المنطقي أكثر مما يعتمد على الاستقراء ، كما نلاحظ أن النقد الرومنسي ظل شديد القرب من درجة الفنية إلى أن قرخت الرومنسية مذهباً طبيعياً (أو واقعياً) راح يدرس الإنسان بطريق العلم التجريبي ، وهنا ظهر مقياس جديد للعلمية شبيه بمقياس العلوم الطبيعية في اعتماده على الاستقراء والتجريب ، وأخذ النقد الواقعي — وليد النقد الرومنسي — يتابع صعوده على هذا المقياس مقترباً من العلمية بخطى سريعة ، إلا أنه — في هذا الاقتراب الحثيث — يكاد يفقد مفهومه الأصلي من حيث هو نقد « أدبي » ، أي نقد « للوقائع الأدبية » (الأعمال الأدبية) باعتبارها وقائع متميزة عن الوقائع الاجتماعية أو السياسية أو النفسية التي تدخل في تكوينها .

والنتيجة أن مقياس « العلمية » التي تعتمد على « القواعد » يضع قيوداً على الإبداع ، في حين أن مقياس « العلمية » التي تعتمد على « القوانين » يبعد النقد

عن موضوعه الحقيقي وهو الأدب نفسه . ومن هنا يظل السؤال مطروحاً : هل يتحتم اعتبار النقد نوعاً من الأنواع الأدبية ، وبذلك ننزل به إلى أدنى درجة على مقياس « العلمية » ؟

أما عن مقياس « التعميم » فقد يكون من الغريب أن نلاحظ أن الكلاسيين قلما كانوا يرتفعون إلى درجة التعميم التي تتناول الأعمال الأدبية كلها . فمع أن أرسطو تحدث عن أن الشعر (ويقصد به الفن القولي عموماً) يقوم على المحاكاة مثل سائر الفنون ، أى على محاكاة الطبيعة ، فإن خلفاءه مالبثوا أن تركوا هذا المفهوم ليصبح اصطلاح المحاكاة عندهم دالاً على تقليد المتقدمين . على أن أرسطو نفسه لم يتحدث عن المحاكاة طويلاً في كتابه « الشعر » ، وإنما انصب معظم حديثه على التراجيديا ثم الملحمة ، ومن هنا كانت معظم تعميماته متعلقة بهذين الفنين . وهذه هي درجة التعميم التي احتفظ بها الكلاسيون من بعده . بل كانوا أشد منه تحمساً لتحديد خصائص كل نوع أدبي ، حتى انتهى بهم الأمر إلى تحريم الخلط بين الأنواع .

وعلى خلاف ذلك نجد معظم الكلاسيين الجدد مشغولين بالبحث عن أحكام عامة تشمل الأدب جميعه : فتارة « معادل موضوعي » وتارة « توتر » وتارة « توازن » وتارة « مفارقة » . ولا يخرج عن هذا الاتجاه إلا « الأرسطيون الجدد » — مدرسة شيكاغو — الذين أكدوا أن البحث عن تعميمات نوعية هو الوسيلة المثلى لفهم الأعمال الأدبية . أما النقاد الواقعيون فإنهم يصلون إلى أعلى درجات التعميم حين يصدرون أحكاماً على الأدب ضمن الإنتاج الثقافي بوجه عام ، سواء سموا هذا الإنتاج « حضارة » أم « بنية فوقية » ؛ ويصلون إلى درجات أقل حين يعممون الحكم على إنتاج أديب معين داخل هذا الإطار .

وواضح أن هذه التعميمات ، على اختلاف أنواعها ودرجاتها ، تستخدم في الحكم على الأعمال الأدبية المفردة : ولكننا نلاحظ أيضاً أن كلمة « الذوق » ، التي عرفت في النقد الكلاسي واكتسبت مكانة خاصة لدى الرومنسيين ، يظل لها احترامها عند معظم هؤلاء النقاد على اختلاف مذاهبهم . فالذوق عند الجميع معيار للنقد وهدف في الوقت نفسه : معيار مرن ، وفي هذا تكمن ميزته وخطورته معا ، وهدف لأن وظيفة الناقد غير وظيفة المحكم في المسابقات الأدبية ، فالناقد كاتب يتجه إلى جمهور ، ومهمته هي أن يساعد هذا الجمهور على تذوق الأعمال الأدبية ، أو أن يربى ذوقه .

وإذا صح أن هناك إجماعاً أو شبه إجماع على هذه النقطة ، فالسؤال الذي يجب طرحه الآن هو :

هل يمكن أن يقوم نقد علمي على فكرة الذوق ؟

أو بعبارة أخرى ، هل يمكن أن يعزل الذوق محل القواعد أو القوانين كمرجع مقبول لتقييم الأعمال الأدبية ؟ أول ما يصد لنا أن كثيراً من أساتذة الأدب يجعلون « الذوق » مقابلاً للعلم ، ويقسمون الدراسة الأدبية بينهما ، فلأول جانب معالجة النص الأدبي نفسه ، وللثاني جانب البحث المنظم في الظروف المحيطة بالنص . وواضح أن هذه القسمة تغل بوحدة الموضوع ، فضلاً عن أنها تنطوي على فهم مبهم للذوق ، لعله لا يعد كثيراً عن التفضيل الشخصي المحض ، أو الميل النفسي أو ضده ، وهي عوامل يغيب معها أي مرجع فكري مشترك . إن دراسة الأدب عند الكثرة الغالبة من طلابه وأساتذته دراسة علمية بائسة أو يائسة : فإما أن تكون عريضة فكرية صريحة باسم « الذوق » ، وإما أن تكون هروياً من درس النصوص الأدبية نفسها إلى ما يتعلق بها من أحوال يمكن أن تدرس دراسة موضوعية .

والواقع أن هذه الطريقة في دراسة الأدب تجعل مهمة النقد مستحيلة . إذ إنها لا يمكن أن تفضي إلى تقييم له اعتباره (فالأحكام الشخصية المحضة لا تعني إلا أصحابها) ، كما أنها لا تقدم تفسيراً ، بالمعنى الصحيح ، للنص الأدبي (لأن تحقيقاتها العلمية تقع دائماً خارج النص) ، في حين أن « الذوق » إذا نظر إليه على أنه طريق من طرق المعرفة يمكن أن يجمع بين التقييم والتفسير كما يجمع بين العلمية والفنية وبين الأحكام العامة والأحكام الجزئية . أي أن هذه الكلمة المتعددة الأوجه يمكن أن تغينا عن فكرة المقاييس المتدرجة التي اضطررنا إليها حين لاحظنا أن اعتبار العلمية والفنية وما يتبعهما وحدات متناظرة ومنفصلة لا يساعدنا على فهم الطبيعة الحقيقية للنقد الأدبي . فـ « الذوق » يمكن أن يدل على طريقة لاختبار الواقع تناظر الطريقة العلمية وإن كانت ذات طابع شخصي (وبذلك يكون النقد في منزلة متوسطة بين العلم والفن) ؛ كما يمكن أن يدل على مرجع ذهني لفهم الجزئيات والحكم عليها ، مع الاعتراف بأن قيمة الاختلافات الفردية لا تقل عن قيمة السمات المشتركة (وبذلك يكون النقد وسطاً بين الأحكام العامة والأحكام الجزئية) ؛ ويمكن أن يدل أخيراً على نوع من الفهم يشترك فيه الفكر والوجدان (وبذلك يجمع النقد بين التفسير

ولعلنا نتبين من المناقشة السابقة أن مفهوم « الذوق » — على الرغم من مكانته الجوهرية في النقد الأدبي — لم يُحلَّل تحليلًا علميًا من قبل النقاد حتى الآن . لقد قبلوا — ببساطة — الأفكار الشائعة في علم النفس ، من الحديث عن « الملكات » إلى الحديث عن القدرات العقلية وأثر التدريب فيها ؛ ولم ينظروا إلى الذوق على أنه وظيفة معرفية مرتبطة بوجود الإنسان ، وأن الأدب هو التعبير الأهم عن هذه الوظيفة ، ومن ثم فعلتهم — لا على غيرهم — أن يبحثوا عن شروطه ويستكشفوا أبعاده . فبدون هذا البحث لا يكون النقد علما .

الفصل الثاني التذوق والتفسير

الذوق والقيم :

انتهينا في الفصل السابق إلى أن « الذوق » ينبغي أن يعتمد أساساً لنقد علمي . وقد حددنا الذوق بأنه معيار وسط بين العلم والفن ، وبين الأحكام العامة والأحكام الجزئية ، وبين التفسير والتقييم ، ولذلك فهو يجمع بين هذه الوظائف الستة التي عني بها النقاد دائماً . ونينا إلى أن الذوق الذي نتحدث عنه يجب ألا يلتبس بالميل الفردي أو الوقتي . فالذوق يعني ممارسة الحكم على أعمال معينة بناء على مرجع عام ، هذا المرجع لا يمكن تحديده إلا بأنه « قيمة » أو « قيم » ما . فالحكم يستند إلى القيمة أي أنه معلن بالقيمة ، وإن كانت القيمة نفسها غير معللة . ونضيف لتوضيح ما نعنيه بالقيمة أننا إذا نظرنا إلى المعارف الإنسانية على اختلافها وجدناها تنهى — عند التحليل الأخير — إلى أن تكون حلولاً لمشكلات معينة اعترضت الإنسان في بعض جوانب حياته . ينطبق ذلك على العلوم الإنسانية كما ينطبق على العلوم الطبيعية ، إلا أنه في الحالة الثانية نحاول أن يتغلب على المادة ويخضعها لأغراضه ، وفي الحالة الأولى يسعى لأن يعيش بطريقة أفضل مع نظرائه . وتختلف مشكلات الأدب والفن عن هذين النوعين جميعاً بأنها مشكلات يخلقها الإنسان لنفسه ، سواء أكان منشئاً أم متلقياً أم دارساً للأدب والفن . حقاً إن إنشاء الأدب أو الفن لا يلبث أن يصبح لدى المنقطع له حرفة ، ولكنه لم يصبح حرفة إلا لأن هناك قارئاً أو متلقياً يطلبه . ومن الصعب أن نقول إن قصيدة أو قصة أو لوحة تحل مشكلة معينة في حياة القارئ أو المشاهد . نعم إنه يستريح راحة مبهمة حين يقرأ قصيدة أو يشاهد لوحة أو يستمع إلى لحن ، ولكن هذه الراحة لا تنشأ من تحقيق غرض معين ، فهي نفسها الغرض . وإذا لم تكن كذلك بالنسبة إلى المنشئ أيضاً فهو صانع لا فنان ، وإذا لم تكن كذلك بالنسبة إلى ناقد الأدب أو معلمه فهو عاجز كل العجز عن أداء وظيفته . فناقد الأدب ودارسه أو مدرسه ، كل هؤلاء يقومون بوظيفة مساعدة لتوصيل رسالة منشئ إلى قارئ . ومادامت هذه الرسالة مقصودة لذاتها ، لا لحل مشكلة من مشكلات الحياة العملية ، فلا بد من الاعتراف بأن علم الأدب هو — في نهاية المطاف — دراسة للقيم . فليست القيم إلا معاني نستحسنها لذاتها ، أو نستحسنها استحسناتاً مطلقاً .

وإذن فالذوق — في هذا المفهوم المرتبط بالقيمة — لا يرجع إلى المزاج الشخصي ، بل هو نقيضه . إن مرجعه النهائي هو استعداد مستقر في الطبيعة البشرية ، مثله مثل المنطق . والكشف عن طبيعة هذا الاستعداد هو من قبيل الكشف عن العلة الأولى ، أى أنه ضرب من الفكر الفلسفى الحر القائم على المشاهدة والخبرة . وقد يسميه البعض علم الجمال أو فلسفة الفن ، ولكننا نفضل أن يرتبط بالنقد الأدبى ، ويكون جزءاً أساسياً منه . فالأعمال الأدبية هي المادة الرئيسة لفلسفة الفن ، وحين تحتل الفنون البصرية والسمعية المكان الأول منها قبل الأعمال الأدبية ، تميل فلسفة الفن نحو الشكلية ، ويضعف اعتبار الدلالة (والقيمة نوع منها) . أما علم الجمال فيُشغل بمساحة واسعة من الانفعالات التى تنطبع في النفس بدون حاجة إلى شخصية مبدعة . فإذا كان لكل من علم الجمال وفلسفة الفن حق في الوجود كباحثين فلسفيين فليس أحدهما بمنح عن البحث الذى يقوم به الناقد في طبيعة الإبداع الأدبى وطبيعة القراءة ، من حيث كونهما نشاطاً يُرغَب فيه لذاته ، أى البحث في العلة الأولى لما نسميه الذوق .

المطلق والنسبى في القيم الجمالية :

إن ارتباط البحث في القيم الجمالية بالأعمال الأدبية على الخصوص يمكننا من ملاحظة النسبية التى تتجلى فيها هذه القيم ، بخلاف البحث الفلسفى الخالص في الشعور بالجمال ، إذ إن هذا البحث يتطلب من الفيلسوف اختيار نماذج « نقية » يتمثل فيها هذا الشعور ، وبذلك يبقى بعيداً عن عمليتى الإبداع والقراءة . ونحن نعرف أن الأعمال الأدبية لا تتبع نموذجاً جمالياً واحداً ، أى أن « القيمة » الجمالية تتخذ أشكالاً كثيرة . وقد يميل البعض — لهذا السبب — إلى إنكار القيم نفسها ، أى العلة أو العلة الأولى للذوق . ولكن ضرورة إثبات هذه القيم تتضح من أن هناك أشياء يتفق البشر جميعاً على الإعجاب بها ، وينطبق هذا الوصف على الأعمال الأدبية العظيمة ، فعظمتها الفنية ترتبط بعالميتها وخلودها ، وكثير من الأعمال الأدبية أو الفنية المعاصرة لنا لا تمزنا كما يهزنا أثر قديم رائع .

فالناقد إذن هو الأولى بأن يرى القيمة الجمالية المطلقة في الأشكال المتغيرة دون أن يستهين بهذه الأشكال باعتبارها صوراً متحققة للقيمة ، إذ لا يمكن أن تظهر القيمة

أو تعرف إلا من خلالها . وذوق الناقد يعنى تمكنه من هذه الرؤية ، فهو مهارة تكتسب بالدراسة والتأمل والخبرة . ولكي ندرك ما تعنيه هذه المهارة ، وكم هي بعيدة عن الميل الشخصى المجرد ، يجب أن نلاحظ التنوع الهائل فى الأشكال الأدبية . إن الناقد الذى يفضل دانتى على شكسبير ، أو شكسبير على ملتون مثلاً ، لا يقارن فقط بين شاعر وشاعر ، ولا بين فن وفن ، ولكنه يقارن بين فن الملحمة لدى شاعر معين وفن المسرحية الشعرية لدى شاعر آخر . ولكي تصح مثل هذه المقارنة يجب على الناقد أن يتجاوز الشكل الملحمى أو الشكل المسرحى إلى شئ مشترك بينهما ، وأكثر أصالة من كليهما ؛ هذا الشئ المشترك هو ما نسميه القيمة الفنية أو القيمة الجمالية . وقد عجز النقد العربى الحديث عجزاً مبيهاً حتى اليوم فى عقد مقارنة صحيحة بين الشعر العربى والشعر الأوروبى لأن نقادنا وقفوا عند الأشكال ولم يستطيعوا تجاوزها إلى القيمة الجمالية .

مكان تاريخ الأدب :

الناقد الأدبى هو كالحبير الذى يرتاد متحفاً للتاريخ الطبيعى ، فهو يعرف جيداً كل ما فيه من أشكال الحياة ، من صور الكائنات ذوات الخلية الواحدة إلى التركيب المعقد للإنسان العاقل ، وربما أيضاً بعض الصور المتخيلة للإنسان الأعلى . ولكنه لا يكتفى بتأمل هذه الأشكال ، بل يتأمل فى كل واحد منها معنى الحياة نفسه . وإقامة مثل هذا المتحف هى المهمة التى يجب أن يضطلع بها مؤرخ الأدب ، فيتيح لمن يريد معرفة شئ عن الأدب أن يتأمل أشكال الشعر والقصص والتمثيل ، وربما خرج الزائر مبهوراً بخصوبة الإبداع الإنسانى وتنوع اتجاهاته ، وربما اقتنى شيئاً من نماذج هذا المتحف الأدبى ليتأملها فى وقت فراغه ، ولكنه لن يكون ناقداً ، أى قارئاً خبيراً ، إلا إذا تجاوز هذه الأشكال إلى قيمتها الجوهرية للإنسان : الإنسان بكل طاقاته وبكل مشكلاته .

الشكل والقيمة :

والمسافة بعيدة وشاقة بين الشكل والقيمة . ولذلك فكثيراً ما يتوقف القارئ عند ثنية من ثنایا الطريق متوهماً أنه بلغ الغاية . وربما ارتد يائساً وزعم أن « الغاية »

وهم كبير ، وأن هناك فقط « اللانهاية » ، واللانهاية — كما قال البعض — خرافة صنعتها عقول الأغبياء . هذه العقيدة العبثية لا تعيننا هنا ، فهي لا ترى لوجود الإنسان أى معنى ، ومن باب أولى أن لا ترى معنى للأدب أو للنقد ، سوى أنهما — كغيرهما — نوع من العبث . ونحن — إن صواباً وإن خطأ — نأخذ وجودنا مأخذ الجد . ولكننا نتوقف قليلاً عند بعض « القيم » الجمالية التي اعتبرت نهاية المطاف بالنسبة إلى النقد .

فقسم من هذه « القيم » يرجع إلى الشكل ، كالمماثلة والمقابلة . ومن المماثلة التكرار الذي عده جون مدلتون مرى (« مشكلة الأسلوب ») أصل الإيقاع ، بينما رأى إزرا باوند (« أبجدية القراءة » — مقالة في الوزن) أن نظام المقاطع المتماثلة إنما وقع في الشعر الغنائي حين أراد الشاعر أن يغنى قصيدة طويلة على لحن قصير واحد ، فلم يجد بداً من تكرار ذلك اللحن ، فليس في التكرار أو التناظر — على رأيه — فضيلة خاصة ، وإنما هو حيلة من حيل كثيرة يمكن أن يلجأ إليها الشاعر . ومن المشاكلة أيضاً المشاكلة اللفظية (مثل السجع والجناس والقافية) التي جعل لها ياكوبسون (« علم اللغة وعلم الشعر ») قيمة كبيرة في اللغة الشعرية . أما المقابلة فقد اعتمد عليها النقاد البنيويون اعتماداً كبيراً ، ورأوها في كل شيء : ابتداءً من الصيغ النحوية كالذكر والمؤنث والاسم والفعل والماضي والمستقبل ، إلى المعطيات والمفاهيم الكونية كالليل والنهار والفحل والخصب والسماء والأرض . واكتفوا بالبحث عن « بنيات » الأعمال الأدبية ، المكونة من هذه المتقابلات ، دون جوهر التجربة الإنسانية المتمثلة في هذه الأعمال .

وقسم من هذه « القيم » يرجع إلى الغرائز : غرائز المحافظة على الذات أو المحافظة على النوع . فمن غريزة المحافظة على الذات ولد مبدأ فنى وهو مبدأ « الصراع » الذي يعد أساس الدراما . ولم يبرز مبدأ الصراع عند أرسطو ، ولكنه أصبح أصلاً في نظرية الدراما الحديثة التي عبرت عن المنافسة البورجوازية ، ثم اكتسب أبعاداً أكبر لدى النقاد الماركسيين الذين رفعوه من مستوى المعاناة الفردية إلى مستوى الوعي التاريخي . ومن غريزة المحافظة على النوع — أو الغريزة الجنسية — جاء النظر إلى الحيل الفنية على أنها أساليب للتعبير عن الكبت الجنسي في صور مقبولة اجتماعياً .

العوامل المؤثرة في القيمة الجمالية :

هذه التفسيرات للقيمة الجمالية في الأدب أو في الأعمال الفنية بوجه عام لا تبدو لنا خاطئة بقدر ما تبدو ناقصة . فالقيمة الجمالية تظل معنى مجرداً ما لم تستمد أسباب الحياة من الوجود المادى للإنسان ، على جميع مستوياته : الفسيولوجى والبيولوجى والاجتماعى . ولا شك أن التماثل والتقابل ملحوظان في مختلف الوظائف الجسمية : من الحركات اللاإرادية كالتنفس وضربات القلب إلى الأفعال الإرادية وشبه الإرادية كاستخدام الرجلين والذراعين ، إلى المشاعر الوجدانية كالحب والبغض والأعمال الذهنية والأخلاقية كالتمييز بين النافع والضار وبين الخير والشر . وموافقة الأشكال الفنية لنشاط أجهزة الجسم تشعرنا بالراحة ، ولذلك نراها « جميلة » . كذلك لا يمكن إغفال حقيقة أن الاختيار البيولوجى له دور مهم في نشاط الغريزة الجنسية . فتورد الوجه مثلاً دليل الصحة ، ومن ثم فهو بشير بقوة النسل . والنظم الاجتماعية تحدد إلى درجة كبيرة صفات الجمال . فضخامة الأهرام المصمتة التى لا تحتوى إلا على موميאות الفراعنة في أعماق لا يوصل إليها إلا بسراديب خفية ، هى نمط لجمال لا يمكن أن يوجد إلا في ظل مجتمع ذى نظام محكم تهيمن عليه ملكية مطلقة تنتمى إلى القوى الكونية المحجوبة عن أعين البشر . ويمكنك أن تقارن ضخامة الأهرام برشاقة برج إيفل ، الذى يمثل حضارة البورجوازية الصناعية والإنسان الفرد ، بمراته الظاهرة المفتوحة للعامة والخاصة ، وهم ينتشون بالصعود إلى « القمة » . وفي شعرنا العربى كان نموذج المرأة المكسال ، ثوم الضحى ، هو نموذج الجمال الأتوى في العصر العبودى . وكان شكل القصيدة التقليدية بانقسامه إلى مقدمة غزلية ووصفية تدخل في باب الغناء المحض وقسم مدحى يمكن أن يطلق عليه — دون اقتصار للألفاظ — اسم الدعاية ، كان هذا الشكل تعبيراً فنياً عن غياب الشاعر في الوضع الاجتماعى القائم .

هذه العوامل الفسيولوجية والبيولوجية والاجتماعية تتداخل بعضها مع بعض منتجة من الأشكال الفنية ما يعز على الحصر . ولكن الاعتراف بأنها ذات علاقة بالقيمة الجمالية لا يعنى التطابق بينها وبين هذه القيمة . والدليل على قصورها عن ذلك أن في هذه العوامل نفسها فضلاً ما تتجاوز الوظيفة الفسيولوجية أو البيولوجية أو الاجتماعية التى تؤديها . إن الغريزة الجنسية تتجاوز وظيفتها في الحب العذرى كما

تتجاوز وظيفتها لدى العنين والشيخ الفاني . والبطولة تتجاوز وظيفتها القيادية حين تمتحن بالحياة . وربما كان « التجاوز » في جميع الأحوال هو أصل القيمة الفنية . وسنعرض للقيمة الفنية بتفصيل أكبر في مكانها المقدر من هذا الكتاب . أما هنا فقصدنا إظهار أن مستقرها هو في أعماق الأعماق من الوجود الإنساني ، مع أنها تمتد وتتشابك مع كل جوانب هذا الوجود .

صعوبة الأحكام الذوقية :

بما أن القيمة هي عماد الذوق بمعناه الموضوعي الذي نلح عليه ، فطبيعي أن يكون الحكم الذوقي شديد الصعوبة ، كثير التعرض للخطأ . يقول نورثروب فراي في مقدمة كتابه « تشرح النقد » (وهو من أعظم ما كتب في النقد العلمي خلال الثلاثين سنة الأخيرة) :

« إن الناقد المشغول بالقيمة يوجه عنايته الحقيقية إلى القيمة الإيجابية ، أي إلى جودة القصيدة أو ربما أصالتها ... ومثل هذا النقد يعطينا حكماً بالقيمة صادراً عن ذوق رفيع مهذب ، يعطينا اختباراً للفن بتأثيره المحسوس ، يعطينا استجابة مدربة من جهاز عصبي دقيق التنظيم لوقع الشعر . ولا يستطيع ناقد مترن أن يقلل من أهمية هذا ، غير أن هناك بعض التحفظات :

فأولاً : من الخرافة الظن بأن اليقين الذوقي السريع لا يمكن أن يخطئ . فالذوق الرفيع ينتج من دراسة الأدب ، ودقته تنتج عن المعرفة ، ولكنها لا تُنتج معرفة . وبناء على ذلك لا تكون دقة ذوق أي ناقد ضماناً لكفاية أساسها الاستقرائي في الخبرة الأدبية . ويظل هذا صحيحاً حتى بعد أن يتعلم الناقد تأسيس أحكامه على خبرته بالأدب لا على همومه الاجتماعية أو الأخلاقية أو الدينية أو الشخصية . فالنقاد الأمناء لا يزالون يجدون بقعاً مظلمة في ذوقهم ، ويكتشفون أنه من الممكن أن يسلّموا بشكل صحيح من أشكال التجربة الشعرية دون أن يدركوه بأنفسهم .

وثانياً : أن الحكم الإيجابي بالقيمة يبنى على تجربة مباشرة لا بد منها للنقد ، ولكنها تستبعد منه دائماً . فالنقد لا يمكنه أن يتحدث عنها إلا بمصطلح

النقد ، وهذا المصطلح لا يمكنه أبداً أن يسترجع التجربة الأصلية أو يستوعبها . إن التجربة الأصلية تشبه الإبصار المباشر للون ، أو الإحساس المباشر بالحرارة أو البرودة ، اللذين « يشرحهما » علم الفيزياء بطريقة تعد ، إذا نظرنا إليها من جهة الخبرة نفسها ، خارجة عن الموضوع . إن الانفعال بالأدب مهما يتقفه الذوق والمهارة فهو عاجز عن الكلام ، مثل الأدب نفسه . لقد قالت إميلي ديكنسون : « عندما أحس كأن رأسي أزيل من فوق ، أقول هذا شعر » . وهذه الكلمة صواب محض ، ولكنها إنما تتعلق بالنقد من حيث هو تجربة . فينبغي لدراسة الأدب ، كالصلاة بالكتاب المقدس ، أن تنحاز عن دنيا النقد بكلامها إلى حضور الأدب بخصائصه وأسراره ، وإلا فلن تكون القراءة تجربة أدبية حقيقية ، بل مجرد انعكاس لمواضعات وذكريات وأهواء نقدية . إن وجود تجربة في قلب النقد لا يمكن توصيلها إلى الغير ، سيبقى النقد فناً ، ما دام الناقد مقراً بأن النقد ينبع منها ، ولكنه لا يمكن أن يبنى عليها .

والقارئ الحسن النية ، الذي يريد أن يأخذ عن هذا الكتاب الجيد كل ما يستطيع أخذه عنه ، لابد أن يقف حائراً أمام هذه العبارة الأخيرة ، وأغلب الظن أنه لن يتعلم منها شيئاً ، لأن الكاتب لم يستطع أن يقرر رأياً محدداً عن دور التجربة الشخصية في النقد ، فهذه التجربة « لابد منها » للنقد ، ولكنها « تستبعد منه » دائماً ، وهو « يتحدث عنها » بمصطلحه الخاص ، الذي لا يمكنه أبداً أن « يسترجعها أو يستوعبها » . وقراءة الأدب يجب أن « تنحاز عن دنيا النقد » ، ولكن « وجود تجربة في قلب النقد لا يمكن توصيلها إلى الغير سيبقى النقد فناً » .

وإذا حاولنا أن نجتمع هذه الأفكار في نسق واحد ، أمكننا أن نستنتج أن النقد له معنيان مختلفان عند المؤلف : فهناك نقد « تقع تجربة القراءة في قلبه » ، وهذا فن ، وهناك نقد « لا يبنى على هذه التجربة » ، وهذا هو الذي يطمع المؤلف أن يجعل منه علماً . وإذا كانت هذه هي خلاصة الفكرة التي يطرحها فراى فيجب أن نقرر أنها ليست بجديدة ، بل أنها هي نفسها الفكرة التي قال بها لانسون قبله بخمسين سنة تقريبا : « يجب أن يكون لنا في الفن وفي الأدب ذوقان : ذوق شخصي

بتخير المتع والكتب واللوحات التي نحيط بها أنفسنا ، وذوق تاريخي نستخدمه في دراستنا . (« منهج البحث في تاريخ الأدب » ، ترجمه محمد مندور) إلا أن عبارة لانسون أوضح بكثير ، كما أنها لا تضع تقابلاً حاداً بين المتعة والدراسة ، فكلاهما تعتمد على الذوق . والواقع أن فقرة فراي ، إذا نظرنا إليها من هذه الوجهة ، تبدو عودة إلى قول الانطباعيين إن النقد لا يمكن أن يكون علماً ، وكل ما هنالك من فرق هو أن فراي نظر إلى الانطباعية « من الشاطئ الآخر » إن صح هذا التعبير ، أعنى من وجهة النظر العلمية ، لا من وجهة النظر الفنية . وبما أنه يرفض اعتبار الذوق وسيلة إلى معرفة علمية ، فهو يحاول أن يؤسس نقداً لا يرتبط بالقيمة . ولكنه لا ينجح إلا في إعطاء عدد من التصنيفات للأعمال الأدبية ؛ ولذلك فإن الوصف الأليق بكتابه « تشریح النقد » هو أنه كتاب في تاريخ الأدب — ولو أنه يتجه إلى النصوص نفسها بدلاً من الاعتماد على أساس قومي أو لغوي أو زمني كما تعود مؤرخو الأدب أن يفعلوا .

فالنقد — أو أصول النقد بتعبير أدق — لا بد له أن يعتمد على نظرية في القيمة ، كما لاحظ رتشاردز منذ أكثر من ستين سنة (وإن كنا نعد نظريته في القيمة واحدة من النظريات القاصرة التي أشرنا إلى بعضها) . لقد حاول رتشاردز أن يقيم نقداً « علمياً » على أساس نظرية في القيمة مستمدة من علم النفس . ولكن علم النفس تجاوز بمفاهيمه وأدواته نظرية رتشاردز ، ومن ثم بدت هذه النظرية واحدة من تلك النظريات التأملية التي لا يتوفر لها شرطاً « الصدق » و « الثبات » كما يحرص عليهما أصحاب الاتجاهات العلمية التجريبية في الدراسات الإنسانية الحديثة .

لقد بقي السؤال الذي طرحه لانسون : « كيف نستخلص من الأثر الشخصي الذي نتلقاه [عند قراءة الأعمال الأدبية] معرفة تصح عند الغير ؟ » — قائماً يزعج كل من يتصدى لتأسيس نقد علمي (لا مجرد بحث نفسي في التذوق) . ولم يكن ثمة بد من مواجهة المسألة مواجهة مباشرة ، أي بدراسة عملية التذوق نفسها . فبعد خمس سنوات من ظهور « أصول النقد الأدبي » أصدر رتشاردز كتابه الثاني المهم « النقد العملي » (١٩٢٩) وهو دراسة تجريبية في تلقي الشعر . اختار رتشاردز ثلاث عشرة قصيدة لشعراء مختلفين ، منهم المشهور ، ومنهم الأقل شهرة ، وقدمها غفلاً من أسماء أصحابها لمجموعة من القراء معظمهم من طلاب الجامعة المتخصصين

في الأدب الإنجليزي ، وبعضهم من طلاب الدراسات العليا ، وطلب منهم أن يقرعوها في فسحة من الوقت ، ويقدموا إليه تعليقاتهم عليها غفلاً من أسمائهم كذلك . أي أنه وفر لتجربته الشروط الأساسية التي تسمح له بدراسة التذوق الشخصي نقياً من أي مؤثر خارجي . فكانت أحكام القراء المعلنة على كل قصيدة من القصائد الثلاث عشرة — بغير استثناء — متفاوتة بين الإعجاب الشديد والإرذال المطلق . وكانت أدناها حظاً من الإعجاب خمس قصائد لخمسة من أكبر شعراء الإنجليز . وقد استطاع رتشاردز بتحليل هذه الوثائق وتصنيفها ومقارنتها أن يصل إلى نتيجتين مهمتين : إحداهما تتعلق بحال الثقافة الأدبية في البيئات الجامعية التي أجرى فيها بحثه (ويمكن أن نتخذ دليلاً على حال الثقافة الأدبية في العصر الحاضر بوجه عام) ؛ والأخرى تتعلق بصعوبة التوصل إلى حكم سليم على أي أثر أدبي ، ولا سيما إذا كان أثراً ممتازاً ، لأن مثل هذا الأثر يفاجيء القارئ بما يخرج عن مألوفه ، فتكون الحاجة إلى الجهد في فهمه مناظرة لما فيه من أصالة ، وهذا الجهد يتطلب مرونة يسميها رتشاردز تارة « إعادة ترتيب أنفسنا » ، وتارة أخرى « استعداد الإرادة » ويعني به قدرتنا على أن نقرر الكيفية التي نتقبل بها أي مؤثر جديد .

أما النتيجة الأولى فنخص طرق تدريس الأدب . وقد تكون العناية المفرطة بتاريخ الأدب على حساب النصوص سبباً في الصورة العشوائية التي جاءت عليها تلك الأحكام . ولكننا إذا سلمنا بالنتيجة الثانية أيضاً فيجب أن نبحث عن سر الصعوبة في التوصل إلى حكم سليم على أثر أدبي ما : إلى أي حد يرجع هذا التخبط في الأحكام الأدبية إلى البيئة الثقافية العامة ، وإلى أي حد يرجع إلى صعوبة جوهرية في عملية تكوين الأحكام الأدبية ذاتها ؟ ولكن يبدو أننا نميل إلى التهوين من أثر البيئة الثقافية من ناحية ، والمبالغة في صعوبة عملية التذوق من ناحية أخرى . ففي الثقافات البدائية لا يكون الاتفاق على الإعجاب بشاعر جديد ينبغ أصعب من الاتفاق على عملية صيد . ولولا أن اليونان القدماء اتفقوا على تقديم هوميروس والعرب الجاهليين اتفقوا على الإعجاب بامرئ القيس لاندثر شعرهما في حياتهما ، ولولا أن الأجيال التالية ترادفت على العناية بهذا الشعر لما عبر القرون حتى وصل إلينا . ولا يبعد أن للتغيرات الثقافية السريعة المتلاحقة في عالمنا المعاصر أثراً في اضطراب الأحكام الأدبية . ولكن ذلك يجعل العناية بفهم عملية التذوق وضبطها أشد إلزاماً . ويدخل في هذا الضبط وذاك الفهم — بدون شك — تقدير الاختلافات الشخصية ومداها .

فليس من المحتم أن يكون « علم النقد » شبيهاً بالعلوم التجريبية الكمية في خضوعه لمعيارى الصدق والثبات (أى أن يكون الموضوع الذى يتحدث عنه عدد من النقاد واحداً إذا تناولوا أثراً أدبياً واحداً ، وأن تؤدى أدوات النقد حين يستخدمها أكثر من ناقد واحد إلى نتائج متشابهة) .

التذوق — الإدراك — التفسير :

إن التذوق هو نوع من الإدراك ، لا يختلف عن غيره إلا باللذة التى نجدها فى المدرك ، وقد عبر أرسطو عن وحدة الإدراك بوضوح تام حين قال : « والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه أكثرها محاكاة ، وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة . ثم إن الالتذاذ بالأشياء المحكية أمر عام للجميع ... وسبب ذلك ... أن التعلم ليس لذيداً للفلاسفة وحدهم ، بل لسائر الناس أيضاً ، ولكن هؤلاء لا يأخذون منه إلا بنصيب محدود ، فيكون التذاذ هؤلاء برؤية الصور راجعاً إلى أنهم حين ينظرون إلى الأشياء يتفق لهم أن يتعلموا ويجروا قياساً فى كل منها : كأن يقولوا : « هذا هو ذاك . » (الشعر ، ف ٤) .

غير أن النهضة العلمية منذ بداية العصر الحديث قامت على التجريب الذى اعتمد بدوره على ضبط المدركات الحسية بمختلف الأدوات والطرق ، وأهمها أدوات القياس الكمي وطرقه . وكان لذلك أثره المعروف فى سيطرة الإنسان على ضواهر الطبيعة واستغلالها لمصلحته . ولكن الإدراك الكيفى الذى سينتهى إلى القبول أو الرفض — أى التذوق — لم يظفر بمثل هذا الاهتمام ، فلم يُضبط ، واستقر فى الأذهان أن اسم « العلم » لا يصح إطلاقه إلا على العلم الطبيعى الكمي .

ولم يلتفت المشغولون بالدراسات الأدبية إلى أن ضبط التذوق هو الأساس اللازم لأى نقد علمي ، فى حين كانت الدراسات الأدبية على اختلاف فروعها واتجاهاتها منصبة على دراسة الأعمال الأدبية تحليلاً وتصنيفاً ونحناً فى علاقاتها الداخلية والخارجية ، دون أن تسأل عن الأساس المعرفى لهذه العمليات كلها . وبقي هذا حال الدراسات النقدية إلى وقت قريب جداً .

فما يسمى الآن « نقد النقد » يدور فى معظمه حول نوع المعرفة التى يستغنيها

الناقد ، أو التي يمكنه الوصول إليها . ويتمثل نقد النقد في اتجاهات فكرية متعددة ،
لعل أهمها ثلاثة : الاتجاه الفينومينولوجي ، الذي يتركز على مبحث التفسير
hermeneutics ، ومن مبادئه الأساسية القول بأن المعرفة بجميع أشكالها هي ثمرة
حوار بين الذات والموضوع ، ومن ثم فموضوع المعرفة — والعمل الأدبي نوع منه —
يجب ألا ينظر إليه على أنه شيء خارجي مستقل عن اتجاهات الشخص الذي يتناوله .
ولهذه النظرية قيمة خاصة للنقد من حيث إنها تعترف — ربما لأول مرة في ميدان
النقد العلمي — بإمكان اختلاف النظرة إلى العمل الأدبي الواحد ، أو بما يسمى
في الاستعمال الجارى « الذوق الشخصي » ، ولكن بعد أن تحدد معناه وتوضح
كيفية عمله . وبذلك أصبح الناقد مبدعاً مرة أخرى ، بل أصبح إبداع المنشئ
متوقفاً — بمعنى ما — على إبداع الناقد أو القارئ . وغالى « التفكيكيون » في هذه
الفكرة ، فمنهم من أقام نظريته النقدية على القراءة بدلاً من الكتابة (سبانوس) ،
فذهب إلى أن النص إذا نُظر إليه في ذاته ، أى في المكان ، لا يخرج عن كونه مساحة
مغلقة ، أما إذا نظر إلى فعل القراءة نفسه على أنه تجربة في الزمان ، أى علاقة بين
القارئ والنص ، فإنه يفتح لإمكانات معنوية وجودية غير محدودة . وأبرز بعضهم
(دريدا ، بارت) فكرة « النص » كتنقيض لفكرة « العمل » (الأدبي) من حيث
إن النص نشاط لغوي إبداعي لا يمكن حصره داخل حدود فكرة معينة أو مصدر
معين أو شكل فني معين ، ولا معاملته على أنه « شيء » يخرج من يد منتج هو المنشئ
ليتلقاه مستهلك هو القارئ ، ولكنه « يوجد » على يد القارئ نفسه ، الذي يقوم
بدور الشريك بدلاً من دور المستهلك .

الاتجاه الثانى المهم فى نقد النقد هو الاتجاه السميولوجى . والسميولوجيا أو
السميوطيقا (علم الرموز) علم جديد بشر به العالم اللغوى السويسرى فرديناند دى
سوسير (م ١٩١٣) ويقوم على اعتبار اللغة — والأدب من ثمة — نظاماً أو نظاماً
من العلامات متعارفاً عليها داخل مجتمع ما ، بحيث تكون للعلامة دلالة يستخدمها
المرسل ويفهمها المستقبل . وتختلف السميولوجيا (اللغوية) عن السيমানتيكا (علم
الدلالة) الذى يعد علماً لغوياً صرفاً من جهة أن هذا العلم الثانى ينظر إلى اللغة
في ذاتها ، أى بصرف النظر عن القواعد الضمنية التى يجرى عليها التعامل بين المرسل
والمستقبل . وفى الوقت نفسه تختلف السميولوجيا اللغوية عن مختلف السميولوجيات
الأخرى (وتدخل فيها سميولوجيا الفن وسميولوجيا المسرح وسميولوجيا الملابس وحتى

سميولوجيا الحركات الجسمية) من حيث الارتباط الوثيق بين الدال والمدلول . إذ لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر في حالة اللغة (وإن اختلفت العلامات في لغة ما عن لغة أخرى) وهو ما يعبر عنه نفسياً بالقولة المشهورة : « لا تفكير بدون لغة » . ويمكننا أن نضيف ، في حالة اللغة الأدبية بالذات ، فرقاً مهماً بينها وبين سائر الفنون ، لاحظته بعض علماء الجمال من قديم ، وهو أن مادة الأدب (اللغة) ليست خالصة للتعبير الجمالى ، كالألوان والخطوط والأشكال في الفنون التشكيلية ، والأصوات المحضة في الموسيقى ، بل الصفة الغالبة عليها هى استعمالها في أمور عملية أو معرفية . وكلا هذين الفرقين يجعلان نشاط المتلقى في الأدب عنصراً جوهرياً لإدراكه . وتتجه سميولوجيا الأدب إلى اكتشاف القواعد التى يتبعها ذهن المتلقى — بصورة تلقائية طبيعية وإن اشتركت في صياغتها الأعراف الاجتماعية — في تفسير النص الأدبى حين يتجاوز الدلالة السيميائية المباشرة إلى الرمز . وهى الصورة المقابلة لقواعد « البيان » التى يلتزم بها المرسل حتى يجعل تعبيره مفهوماً لدى المتلقى .

ومن هنا ترتبط السميولوجيا الأدبية بعلم الأسلوب (وسلفه الأقدم البلاغة) كما ترتبط بنظرية الاتصال الحديثة communication theory ، التى تنظر إلى عناصر الاتصال الفكرى (المرسل — المستقبل — الرسالة — قناة الاتصال — الإطار الثقافى — الشفرة المستعملة) باعتبارها عناصر في عملية واحدة يتأثر بعضها ببعض ، ولكن يمكن أن يبرز بعضها على حساب بعض .

ويستفيد هذا الاتجاه الثانى من علم النفس ، إلا أن علم النفس اللغوى يقوم بنفسه — كذلك — اتجاهاً متميزاً في نقد النقد . وإذا كان الاتجاه الأول نابعاً من الفلسفة الألمانية ، والثانى نابعاً من علم اللغة الأوروبى السوسيرى ، فإن الاتجاه الثالث — النفسى — يمثل المنحى التجريبي العملى ، ويظفر بأهم إنجازاته في الولايات المتحدة الأمريكية . ويقوم هذا الاتجاه على رصد استجابات القراء وتحليلها إلى مجموعات من العناصر ، ثم وصف كيف تتم عملية القراءة بدءاً من التعرف أو التحسس الأولين إلى أن يتمثل القارئ النص الأدبى في ضوء فكره مهيمنة ومنظمة . ويسير هذا الاتجاه في الخط الذى بدأه ريتشاردز بكتابه « النقد العملى » ، إلا أنه يستخدم طرقاً أشد صرامة وتفصيلاً وتحديداً في الرصد والتحليل . ويبدو أنه استفاد كذلك من دراسات بعض علماء النفس المتقدمين ، ولا سيما رواد مدرسة الجشثالت

الذين عنوا بدراسة الإدراك الجمالى . وبعض علماء النفس المتأخرين هؤلاء انتقلوا من دراسة تأثير الأشكال والألوان البسيطة فى المشاهد — وقد ترك الجشتالتيون الأول تراثاً مهماً فى هذا الجانب — إلى دراسة أعمال فنية تتصف بدرجات مختلفة من التركيب .

وقد ميزت هذه الأبحاث بين جوانب ثلاثة للتجربة الجمالية ، وهى : التنبيه ، والاهتمام ، والالتذاذ ؛ وقاست كلا منها على حدة بمختلف وسائل القياس ، وأوجدت معاملات الارتباط بينها وبين صفة التركيب فى العمل الفنى (وهى تتضمن الغرابة وصعوبة الفهم) ، وانتهت إلى أن هناك مسلكين فى التجربة الجمالية : مسلكاً يغلب عليه جانب اللذة ، وموضوعاته أقل تركباً ، ومن ثم فهى أقل تنبيهاً ، ومسلكاً يغلب عليه جانب الاكتشاف أو طلب المعرفة ، وموضوعاته تبحث على الاهتمام بما فيها من جدة وإثارة للمشكلات أو التناقضات . ويؤكد علماء النفس المعاصرون أهمية التمييز بين هذين المسلكين ، وإن كانوا يؤكدون فى الوقت نفسه أنهما يمتزجان ويتبادلان التأثير .

وظاهر من التمييز بين جانبي الاكتشاف واللذة أن هذا الفريق من دارسى الفن يربطون بين اللذة الفنية وبساطة التركيب . ومع أن علماء النفس يتمسكون بالموضوعية العلمية ويتجنبون الأحكام القيمية ، فإننا حين ننقل نتائجهم إلى دائرة النقد الفنى أو الأدبى نترجمها بالضرورة إلى أحكام قيمية — ويتحتم علينا — من ثمة — أن نقول إن البحث النفسى يضع إدراك العمل الفنى أو فهمه فى مرتبة أعلى من الالتذاذ به . ولذلك نتساءل : هل يرجع ذلك إلى أن الالتذاذ بالعمل الأدبى أو الفنى هو نوع من النشاط النفسى أقل مرتبة من الإدراك أو الفهم ، أم إلى أن المنهج التجريبي الذى يتبعه علماء النفس فى دراستهم لتذوق الأدب والفن عاجز فى الحقيقة عن وصف التذوق ؟ إن هذا الفرض الثانى هو الفرض الوحيد الممكن ، مادامت المسلمة التى نعتمد عليها هى أن الذوق مرتبط بالقيمة ، وأن القيمة هى عند التحليل الأخير ميل فطرى غير معلل وغير مهدف ، ومن ثم لا يمكن قياسها قياساً كمياً بالاعتماد على مسبباتها أو على نتائجها ، وإن كانت تتفاوت كيفياً بحيث يمكن الشعور بهذا التفاوت من حالة إلى حالة ، لا عن طريق القياس .

إغفال مفهوم القيمة في النقد المعاصر :

لا ينفرد الاتجاه النفسى التجريبي بتجاهل مفهوم القيمة ، فإن ذلك ينطبق على الاتجاه الهرمنيوطيقى والاتجاه السميولوجى أيضاً . فالاتجاه الهرمنيوطيقى الفينومينولوجى يسوى بين الأدب وسائر ما ينتجه الفكر البشرى ، فكلها موضوعات للمعرفة ، تصدق عليها مقولة أن الذات ، فى سعيها للوصول إلى الحقيقة ، تشكل الموضوع ولا تعكسه فحسب . هذه نظرية معرفية تنطبق بسهولة على فلسفة العلوم ، ولكنها تعجز عن إضاءة مفهوم القيمة الجمالية . أما الاتجاه السميولوجى فإنه مرتبط باللغة ، ومن ثم فهو منحصر فى بحث الدلالات ؛ وإذا كان موضوعه هو الدلالات غير المباشرة فإن هذه لا تعدو كونها معانى ، والمعنى غير المباشر هو بالتحديد « معنى المعنى » أو « المعنى الثانى » كما سماه عبد القاهر . والقيم ليست معانى فحسب . القيم بالنسبة إلى المعانى هى المصدر أو الأم ، أو الرحم الذى تتخلق فيه المعانى .

فاقتصر هذه المذاهب الثلاثة فى تحليل عملية التدقيق على الجانب الإدراكى وحده هو الذى يجعلها أضيق من أن تستوعب النقد أو توجد علماً للنقد . وإذا نظرنا إلى التفسير على أنه هدف النقد وثمرته التدقيق ، فلا معدى لنا عن ربطه بالقيمة ، أى بمصدر المعانى ، لا بالمعانى قائمة بذاتها . ويمكننا أن ندعى دون أن نخشى الشطط أن كل نقد جيد كتب أو يكتب أو سوف يكتب إنما هو نقد مرتبط بالقيمة ، ولهذا يبدو أنه فن فى نظر النقاد الوضعيين . ولعل فرأى كان أصرح هؤلاء النقاد فى الاعتراف بالتناقض الذى وقع فيه النقد الوضعى ، ولكنه ذهب إلى أن النقد — كعلم — يمكن أن يقوم بمعزل عن التقييم ، أى عن الصفة الجوهرية للأدب ذاته . ومن ثم كان عمله فى « تشریح النقد » بعيداً عن تشریح النقد ، إنما هو مجموعة محاولات فى تصنيف الأدب لم تعد المظهر إلى الجوهر . ونحن نزعم أن النقد يمكن أن يكون علماً ، ولكن بغير المعنى الوضعى التجريبي للعلمية ، وذلك إذا اعتمد التدقيق (بالمعنى الكامل الذى يشتمل على الإدراك والتجربة الجمالية معاً) أساساً له .

نعود إلى سؤال لانسون : كيف يمكن أن نستخلص من الأثر الشخصى الذى تتركه فىنا الأعمال الأدبية معرفة تصح لدى الغير ؟

لقد عاش لانسون في ظل سيطرة المذهب الوضعي . وكانت لديه الأمانة الكافية ، والمعرفة الكافية بالأدب ، بحيث رأى أن « علم الأدب » لا يمكن أن يقوم على أساس وضعي ، فترك السؤال حائراً ، وذهب يقنع نفسه بفائدة الدراسات التاريخية المحضنة في الأدب ، أي تحقيق الوقائع الجزئية المتعلقة بالنصوص الأدبية أو عصرها أو أصحابها . ونحن نقول : إن الأثر « الشخصي » الذي يتركه فينا عمل أدبي عظيم ، ليس « شخصياً » إلا في شكل الخطاب ، أما من حيث الجوهر فهو يأخذ بيدنا من كل ما هو شخصي وجزئي وعابر ويسمو بنا نحو المطلق . والمطلق ليس مما يبحث فيه العلم الوضعي التجريبي ، ولكنه شغل الفلاسفة والدين . ولا ينكر أحد — حتى ولا الوضعيون التجريبيون — أن للأدب بهذين أعماق الاتصال . ولكنهم ينكرون المطلق ذاته . أي أنهم — ببساطة تامة — ينكرون حقيقة الأدب . فما بالهم يشغلون أنفسهم بما ينكرون حقيقة ؟

كيف نتصور النقد العلمي ؟

نتحصر محاولتنا — إذن — نحو إيجاد نقد علمي في تحليل عملية التذوق ، مرتكزين على صفتها الجوهرية وهي الشعور بالقيمة أو ما نسميه اللحظة الجمالية .. ونصف محاولتنا هذه بأنها « علمية » اعتماداً على المسلمات الآتية :

١ — أن الشعور بالقيمة أصيل في فطرة الإنسان ، ويمتيز ومتقدم على الشعور بالمنفعة .

٢ — يترتب على المبدأ السابق أن الشعور بالقيمة واحد في البشر جميعاً ، لا يختلف جوهره باختلاف الأشخاص والحضارات ، وإن اختلفت مظاهره .

٣ — أن الشعور بالقيمة قابل للتحليل بحيث يمكن فهم جوهره ، ولو أن هذا الفهم يتجاوز حدود الماهيات والوظائف .

٤ — أن الشعور بالقيمة قابل للتدريب من خلال إدراك مظاهره وإدراك علاقته بتلك المظاهر .

وبناء على هذه المبادئ الأربعة يمكن القول بأن الحكم القيمي الذي تتوفر له هذه الشروط هو « معرفة تصح لدى الغير » ، مع أن هذه المعرفة لا ينتظر أن تتطابق

في جميع الحالات ، من حيث إن العلاقة بين الأثر الأدبي من ناحية والقارئ أو الناقد من ناحية أخرى هي حالة أو مقولة كيفية لا يمكن أن تضبط بالحساب . ولكن ينتظر أن يكون الاختلاف بين الأحكام القيمة — إذا توفرت لها هذه الشروط — اختلاف تنوع لا اختلاف تضاد .

ويبقى أن المبدأين الثالث والرابع يستلزمان اتباع منهج معين في التحليل والتدريب . هذا المنهج يعتمد على ما يلي :

١ — أن التجربة الجمالية هي خبرة مشتركة بين الكاتب والقارئ . ومن ثم يمكن الانتفاع بنظرية الاتصال في بحث العلاقة بين كل من هذين الطرفين وبين الرسالة الأدبية التي هي موضوع الاتصال ، مع ملاحظة ارتباط الجميع بقنوات الاتصال والمصطلح الأدبي (الشفرة) الذي يتم الاتصال بواسطته ، هذا إلى جانب المحيط الذي تتم فيه عملية الاتصال .

٢ — أن التجربة الجمالية — التي هي لب الرسالة الأدبية — موضوع تؤخذ فيه شهادة المبدعين والنقاد ، ومثل هذه الشهادات متوافرة من عصور مختلفة وثقافات مختلفة . وهناك أيضاً أنظار الفلاسفة في التجربة الجمالية ، وهي أنظار تتجاوز حدود الأعمال الأدبية ، ولكنها تلتقي مع الشهادات السابقة وتدعمها غالباً . وعندنا أن العدول عن هذه المادة الثرية إلى جمع معلومات من بعض المعاصرين عن طريق الاستبارات / الاستبيانات ونحوها ، هو عدول عن الأصل إلى الأقل صلاحية ، جرياً وراء الشكل العلمي التجريبي .

٣ — أن الجانب الإدراكي في التجربة الجمالية داخل في عموم الإدراك ، ومن هنا فالانتفاع بجميع الاتجاهات السابق بيانها لفهم طبيعة التفسير حري أن يثرى النقد العلمي الذي ندعو إليه . ولكن يشترط لذلك أن تكون الخبرة الجمالية هي الأصل الذي تنبثق منه عملية التفسير وتعود إليه .

ولذلك فسوف نتناول في الفصول التالية تخلق التجربة الجمالية بين المبدع والقارئ من خلال النص . ولكننا سنمر مروراً سريعاً على قنوات الاتصال والمصطلح الأدبي . فكون الأدب منظوقاً أو مكتوباً ، ووسائل نقل النطق أو الكتابة ، والشكل الفني الذي تترجم الرسالة بواسطته — كل هذه عوامل يتألف منها المحيط الاجتماعي الذي

تتم فيه عملية الإبداع ، ولكنها خارجة عن عملية الإبداع ذاتها ، التي يمكن وصفها بأنها خطاب شخصي . ولذلك فسوف نتناول الجانب اللغوي منها في كتاب عن الأسلوب ، والشكل الفني في كتاب عن تاريخ الأدب . نسأل الله العون والتوفيق .

الفصل الثالث

دورة العمل الأدبي

النقد وعلم الأسلوب وتاريخ الأدب :

انتهينا في الفصل السابق إلى ما يشبه وضع الحدود بين النقد من ناحية ، وبين كل من علم الأسلوب وتاريخ الأدب من ناحية أخرى . فالنقد — أصولاً وتطبيقاً — يتناول فعل الإبداع الذي يتحقق باشتراك الكاتب والقارئ . ولا موضوع له سوى كيفيات هذا الاشتراك ومغزاه . ولكن فعل الإبداع لا يتم في فراغ ، بل خلال نظم لغوية وأخرى أدبية . هذه النظم وعلاقتها بالإبداع تأثيراً وتأثراً هي موضوع علم الأسلوب وتاريخ الأدب ، على الترتيب .

وبناء على ذلك فعلم النقد لا يتضمن دراسة التصنيفات الأدبية (مدارس أو طبائع أو فنوناً أو أساليب أو غيرها) ، ولا الحيل اللغوية البيانية (سواء نُظر إليها من جهة المنشئ أم من جهة المتلقي) ، ولكنه يدرس خصائص النشاط الإبداعي في عمليتي القراءة والكتابة . بعبارة أخرى : إنه لا يدرس نظاماً أو هياكل ، ولكنه يدرس حركة ، ويحاول استخلاص مبادئ هذه الحركة . و « العمل الأدبي » في منظور النقد ، كما نقترح ، ليس ذاتاً ولكنه فعل متجدد ومتغير . ولذلك فإن رؤية النقد للعمل الأدبي يجب أن تركز على نموذج حركة ، لا نموذج جسم ، عضوي أو غير عضوي ؟ أي أنه نموذج ذهني محض . والنموذج الذي وجدناه مناسباً — بعد شيء من التعديل — هو ذلك الذي يقدمه الناقد الإنجليزي ف . و . بيتسون في كتابه « الناقد العالم » ، وهو « دورة العمل الأدبي » .

دورة بيتسون :

مثل بيتسون رحلة العمل الأدبي من ذهن الكاتب إلى ذهن القارئ بدورة متصلة ، يعيد فيها القارئ ، بطريقة عكسية ، أدوار التخلق الكامل للنص الأدبي . أين تبدأ هذه الدورة ؟ يمكننا أن نتصور المرحلة الجنينية في حياة الأثر الأدبي ، حين يكون مجرد خاطرة ، فكرة ، شطحة من شطحات الخيال . ثم يبدأ في التخلق عندما يتحد برمز هو صورة وهو في الوقت نفسه الفكرة ، أي أن الفكرة متضمنة في الصورة ، وإن أمكن تجريد الفكرة بعد أن يعي الإنسان الصورة . ولكن الصور تظل غامضة مشتتة مضطربة إلى أن تتجمع في تشكيل أو أسلوب . وهنا تتمثل

المادة المهوشة في كلمات ، وإن لم تكن بالضرورة منتظمة في نسق منطقي أو نحوي ، فهذا النسق إنما يتم أخيراً ، حين تأتى مرحلة اللغة ، أى الكلمات المنتظمة في جمل وفق علاقات نحوية مفهومة . فإذا سجل الكاتب ذلك في نص مرقوم فقد بدأ النصف الثانى من الدورة . فالقارئ (أو الناقد) يتلقى هذا النص ، ويفهم دلالاته على قدر استعداده . ويعقب هذا الفهم شعور بالوحدات المتكررة التى يستولى إيقاعها تدريجياً على ذهن القارئ وينقله إلى المرحلة التالية وهى مرحلة الدخول فى الإيهام أى الخضوع لمنطق النص الأدبى والعيش فى عالمه مع تيقن القارئ أنه عالم خيالى .

هنا يصير العمل الأدبى إلى نهاية الدورة . ففى وسع القارئ الآن أن يكون صورة كلية عن العمل ، تناظر الصورة التى بدأ بها الكاتب (وإن كان من المحم أن تختلف عنها بعض الاختلاف) وأن يصدر عليها حكماً .

وبصور يتصور دورة العمل الأدبى بالشكل التخطيطى الآتى :

الكاتب

القارئ

- | | |
|--|--|
| ١ — فكرة (لا يعنى بها الكاتب الاوعياً جزئياً) . | ٩ — تقييم ضمنى أو اجتهدى للعمل ككل . |
| ٢ — رمز (اتحاد الصورة والفكرة) . | ٨ — انفكاك عن الرموز اللفظية (الإيهام يخلق حقيقته الجمالية التى يمكن أن يصفها القارئ) . |
| ٣ — أسلوب (تجسيد لفظى ، فى وحدات متكررة بحسب النوع الأدبى المناسب) . | ٧ — أسلوب (معرفة النوع الأدبى والاستجابة المناسبة — ولو كانت غير واعية — للوحدات المتكررة) . |
| ٤ — لغة (مراعاة العرف فى متن اللغة ونحوها ، وكثيراً ما يكون التعبير اللغوى صامتاً ، وذلك عن طريق « الكلام الباطنى ») . | ٦ — لغة (معانٍ متعارفة مترجمة فى العادة إلى « كلام باطنى ») . |
| ٥ — نص (لغة مقيدة حسب قواعد الإملاء والترقيم المتعارفة) . | |

ويمكن أن تتم هذه الدورة إذا أضفنا إلى رأسها درجة الصفر للكاتب ، وقد لا تتضمن أكثر من إنسانيته ، أى كونه ذاتاً تنتمى إلى الجماعة الإنسانية ؛ وقد تحدد هذه الجماعة بعصر معين أو بنظام اجتماعي معين أو بثقافة معينة . وتقابلها — في جانب القارئ — درجة عاشرة ، تتضمن ذاتيته أيضاً ، وتداخل هاتين الذاتيتين هو الذى يغلق الدائرة (نظرياً) من أعلى ، كما يغلقها النص المكتوب من أسفل .

بنيان للعمل الأدبي :

إن هذا التخطيط قد يوهمنا أن عملية التذوق — بل وعملية الإنشاء الأدبي أيضاً — عمليتان في غاية من اليسر . ولكن كل قارئ جاد ، ومن باب أولى كل من حاول الإنشاء ، يعرفان أن الحقيقة بخلاف ذلك . فما السبب ؟ السبب أن الدورة التى يمثلها يتسبون لا تصور تتابعاً زمنياً واضح الحدود ، بل لعل الأصح أن نقول إن تأثير التتابع الزمنى في هذه الحلقات ، أو الخطوات ، محدود جداً . ويتسبون نفسه يصفه بأنه « تخطيط رأسى » ، فكأنه يستعير له الوصف المكافئ بدلاً من الوصف الزمانى : أى أن أول ما يلقى القارئ من العمل الأدبي — الطبقة السطحية منه — هو سلسلة من الكلمات المؤلفة في تراكيب تعبر عن معانٍ . ولكنه إذا تعمق النص تاركاً هذا السطح ظهرت له مشاكلات يتألف منها أسلوب ونوع أدبي ؛ فإذا تعمق أكثر — أو على الأصح إذا تكامل تأثير العمل الأدبي في وجدانه — تكشف له عن عالم قد لا يجد في معانى اللغة المتعارفة ما يعبر عنه تعبيراً دقيقاً . ولكن هذا التخطيط الرأسى يقترن بتخطيط أفقى قوامه الكلمات التى تتتابع في جمل ، والجمل التى تتتابع في فقر أو أبيات أو مقاطع حتى يصل العمل الأدبي إلى نهايته . والواقع أن الحديث عن الأسلوب لا يمكن أن يكون ذا معنى بدون ملاحظة هذا التتابع الزمنى ، الذى تترتب عليه ظاهرة مهمة في التشكيل الفنى . وهى ظاهرة الإيقاع .

ومع أن التخطيط الأفقى يمكن أن يندرج بسهولة تحت « المرحلتين » ٣ و ٤ / ٦ و ٧ ، فإنه ينعكس على البنية الرأسية كلها ، بحيث يصبح التوتر بين البنيتين (الرأسية والأفقية) هو محور عملية الإنشاء وعملية القراءة على حد سواء . فمعاناة الكاتب تكاد ترجع كلها إلى الرغبة في المحافظة على الفكرة التى انطلق منها ، والرمز الذى تجسدت فيه هذه الفكرة ، بل والنوع الأدبي الذى اختاره ، وحتى المصطلح

اللغوى الذى يتحدث من خلاله ، بينما هو يصوغ عمله الأدبى جملة وراء جملة وفقرة وراء فقرة . إن التأثيرات المتتابعة التى يحدثها بواسطة الكلمات يجب أن تتكامل فى النهاية لنكوّن فكرة خارج نطاق الزمن . وتوفيقه الأكبر لا يكون فى إعدام زمنية الكلمات — أى إخراج الكلمات عن طبيعتها الزمنية — بل فى توجيه التأثيرات الزمنية لخدمة الفكرة اللازمنية ، باستخدام حيل فنية مثل التكرار والمماثلة الخ . لهذا يستعير نقاد الأدب أحياناً كلمات من صناعة التأليف الموسيقى (الافتتاحية — الحركة — الإيقاع السريع أو البطيء ، الخ .) ليعبروا عن طبيعة الأدب الزمنية ، كما يستعيرون أحياناً أخرى كلمات من فن العمارة أو الفنون التشكيلية (الخط ، اللون ، الكتلة ، الخلفية ، الخ .) تعبيراً عن طبيعته اللازمنية . ونربط بين الصفتين حين نقول إن فنية الأدب تتمثل فى جمعه بين الحركية والثبوتية .

والجمع بين هاتين الصفتين المتضادتين يعنى توترا (ككل جمع بين متضادين) لأن كلا منهما يجذب فى اتجاه مخالف . ويترتب على ذلك أن تؤثر كلتاها فى الأخرى ، فلا تعود الفكرة التى انطلق منها الكاتب هى الفكرة التى تراءى من عمله حين يتم . والدليل على ذلك هو المراجعة المستمرة التى يقوم بها الكاتب لأعمالهم ، ومعنى ذلك أن عملية الإنشاء تظل فى صعود وهبوط بين الفكرة (المصورة) واللغة ، لا تفتر عن ذلك إلى أن يتم العمل . ولا بد — من ثمة — أن تؤثر اللغة ، وكذلك الأسلوب والنوع الأدبى ، فى تشكيل الفكرة كما تؤثر الفكرة فى تشكيلها جميعاً ، وكما يؤثر بعضها فى بعض . ويستطيع الناقد أن يلاحظ تحولات الفكرة إذا درس التعديلات التى يدخلها المنشئ على مخطوطته الأصلية ، وهى تعديلات تتفاوت بين إعادة الكتابة (كما فعل جيمس جويس فى روايته « ستيفن بطلا » التى أعاد كتابتها ونشرها بعنوان « صورة الفنان شابا ») إلى إحلال كلمة محل كلمة . وفى هذا النوع الأخير تكاد تكون القاعدة هى أن التعديلات التى يدخلها الكاتب أو الشاعر بأخرة على عمله القديم تسيء إلى هذا العمل ولا تحسنه ، لأن بعد الكاتب عن الفكرة التى صدر عنها العمل يجعله غير المسيطر على ذلك التوتر بين الفكرة واللغة ، الذى هو روح العمل الأدبى . وربما ظهر تحول الفكرة داخل العمل الأدبى نفسه ، وثمة مثال واضح على ذلك — وقد أشار إليه بيتسون — وهو قصيدة كولردج المشهورة « الملاح القديم » التى تبدأ بنبرة ساخرة ثم لا تلبث أن تنطلق فى خيال رومنسى بعيد .

هذه الحقيقة — أن فكرة العمل الأدبي كثيراً ما تتحول أثناء عملية الإنشاء — عظيمة الأثر في النقد — وسنبين بعض آثارها فيما يلي ، ولكننا نوضح أولاً ما نعنيه بالتوتر بين البنيتين الرأسية والأفقية في عملية القراءة ، بعد أن عرضناه في عملية الإنشاء .

تحليل عملية القراءة :

لعل عملية القراءة لم تحظ من اهتمام ناقد قديم أو حديث بمثل ما حظيت به لدى الناقد الفرنسي المعاصر رولان بارت . وليس هنا مجال الحديث عن مذهبه في القراءة بشيء من التفصيل . ولكن لعلنا لا نشوه فكرته حين نتزعتها من سياقها لنصور من خلالها هذا التوتر ؛ فهي تبدو لنا وصفاً بالغ الدقة لما يحدث أثناء عملية القراءة من مراجعة مستمرة تشبه التعديلات التي لا يزال الكاتب المنشئ يجريها في عمله إلى أن يقرر أخيراً عرضه على الناس . يقول بارت :

« القراءة هي العثور على معانٍ ، والعثور على معانٍ هو تسميتها . ولكن هذه المعاني المسماة تساق نحو معانٍ أخرى ، وتتداعى الأسماء ، وتتجمع ، فيطلب اجتماعها أن يسمى من جديد . فأنا أسمى ، وأسقط الاسم ، وأسمى ثانية ، وهكذا يمضي النص . فهو تسمية في حالة صيرورة ، مقارنة لاتنى ، شغل في المجاز » .
(« س / ز » ص ١٧ — ١٨) .

ولكن هذه النظرة الدقيقة إلى عملية القراءة لا تتناولها إلا من جانبها الأفقي . والواقع أن القراءة ، كعمل رأسي ، لا مكان لها في منظومة بارت الفكرية . ولكننا إذا اعترفنا بوجود فكرة أصلية في العمل — وهو ما ينكره بارت أولاً يرى فائدة في البحث عنه — فسيكون تصور هذه « المقاربة التي لاتنى » أسهل علينا ، لأنها إنما تقارب تلك الفكرة الأصلية ، ولأن العملية التي يقوم بها بارت في تفتيت النص تصبح عملية عبثية حقاً إن لم يعد النص إلى الحياة ثانية ، كالفينيق الذي يبعث من الرماد .

وهنا نلاحظ أن بارت لا ينفرد عن غيره من النقاد المعاصرين بتجنب البحث عن الفكرة الكلية وراء العمل الأدبي . فالنقاد الجدد يقفون عند اللغة (المرحلة ٦/٤

في تخطيط بيتسون) ، والأرسطيون الجدد ، ومعهم أيفور ونترز ونورثروب فراى ، يركزون نظرهم على المرحلة ٧/٣ (الأسلوب أو النوع الأدبي) . ولعل امتياز إليوت على جميع هؤلاء النقاد (يمكننا أن نستثنى رتشاردز) هو اكتمال العملية النقدية عنده ، فمع إلحاحه على أهمية اللغة والأسلوب نجده يؤكد مرة بعد مرة ، في مقالاته النظرية والتطبيقية على السواء ، أن غاية النقد هي إظهار القيمة الجمالية للعمل الأدبي . أما بيتسون نفسه فهو يصرح بميله إلى أن يخصص « الناقد العالم » جهده في دراسة الأسلوب (المرحلة السابعة في تخطيطه) لأنها أقرب إلى الموضوعية بطبيعتها . يقول :

« إن التقييم في المرحلة التاسعة لا يكون ممكناً إلا باستبعاد بعض العناصر من التجربة نفسها . ومن ثم فكل حكم نقدي لابد وأن يكون ناقصاً . فقد تحيّر القارئ جوانب معينة مما تذكره عن استجابته ، ولا معدى عن أن يكون رد فعله المدروس لهذه الأجزاء المتخيرة متأثراً بعوامل شتى شخصية وأخلاقية وسياسية واجتماعية ، قد يكون بعضها بعيداً كل البعد عن وعيه . وذلك كله يجعل تقييم عمل معين قابلاً للتغير وغير صالح للاعتماد عليه ، فهو يختلف لا من فرد إلى فرد ومن عصر إلى عصر فقط ، بل يختلف لدى القارئ الواحد مع اختلاف أدوار حياته أو أطوار مزاجه .

« أما تذوق الأسلوب فإنه أقل تعرضاً للاختلاف . فالأساليب النظامية والبلاغية ، والنوع الأدبي المخصوص ، واختيار أنحاء المعاني ، كلها قائمة بالعمل نفسه ، تنتظر القارئ المتأمل الذى يفتن إليها ويستجيب لها . أو بعبارة أخرى إن الناقد العالم يجب أن يهتم اهتماماً خاصاً بالمرحلة السابعة (الأسلوب) أكثر من المرحلة الثامنة (اللحظة الجمالية) أو المرحلة التاسعة (التقييم) . فالمرحلة الثامنة تميل إلى الخضوع لمواضع الواقعية ، وهى نوع أدبي يمكن أن يقارن بخداع البصر في التصوير ، والموسيقى التصويرية التى تحاول أن تحاكي أصوات المدافع والقطارات وتغريد الطيور بأنواعها الخ ، فى حين أن المرحلة التاسعة أحق بأن تعد جزءاً من تاريخ الذوق ، أو جانباً من التاريخ الاجتماعى ، باعتبارها انعكاساً لموضوعات المعرفة . » (ص ص ١١٦ - ١١٧) .

وهكذا يبدو أن كلمة « التقييم » عاجزة ، في نظر بيتسون ، عن أن تحمل أى معنى يتعلق بالعمل الأدبى ككل ، أو بعبارة أخرى أن العمل الأدبى لا يمكن أن يقيّم من حيث هو عمل أدبى ، وأن كل ما يبقى للنقاد الأدبى (الناقد العالم) هو تذوق الأسلوب .

حركية العمل الأدبى :

فلنحاول أن نستخلص النتائج المترتبة على هذا النموذج :
إن الدورة التى يفرضها بيتسون تتفق مع التحليل العاملى الأولى الذى رأيناه فى بعض التجارب النفسية ، من حيث إن عملية التذوق لها جانبان : جانب إدراكى (الفهم أو التفسير — ويتضمن المرحلتين السادسة والسابعة) وجانب وجدانى (الاستجابة الجمالية والتقييم ويتضمن المرحلتين الثامنة والتاسعة) .

وإذا كانت التجارب النفسية قد أوضحت أن سيطرة أحد الجانبين يترتب عليها اختلاف فى طيعة التذوق (بحيث يمكن الاعتماد عليه فى التمييز بين الفنون والمدارس والأفراد) ، فإننا لا نحتاج هنا إلى أكثر من الإشارة إلى أن المراحل التى يصفها بيتسون يمكن أن تتفاوت فى إلحاحها على الكاتب والقارئ . ولكن ثمة حقيقة أخرى أوضحناها لنا هذه الدورة ، وهى ما أسميناه حركية العمل الأدبى . إن العمل الأدبى يمكن النظر إليه باعتبارات كثيرة ، وقد ألمنا ببعض هذه الاعتبارات فى الصفحات السابقة ، وربما كان أشيعها فى النقد المعاصر هو أنه كيان متميز بطبيعته « الأدبية » ، ومن ثم يجب النظر إليه بمعزل عن مختلف المؤثرات الاجتماعية والشخصية ؛ أو أنه شئ مصنوع ومن ثم يجب النظر إليه كما ننظر إلى سائر الأشياء المصنوعة ، إذ نسأل من أى جنس من الأشياء المصنوعة هو ، وما الغرض الذى يؤدى به ، وما الصورة التى يأخذها ليؤدى هذا الغرض . (ومن الطريف أن هذه النظرة التى عبر عنها الأرسطيون الجدد (مدرسة شيكاغو) تتفق اتفاقاً تاماً مع نظرة قدامة بن جعفر التى يقررها فى صدر كتابه « نقد الشعر ») . وإذا كان هذا الاعتبار قد ساعد فعلاً على اكتشاف بعض الخصائص الشكلية للغة الشعر ، أو للغة القصص ، أو لأنواع أدبية معينة كالقصيدة الغنائية أو الرواية أو المسرحية ، فإنه من جهة أخرى يعطى صورة مبتورة ومشوهة للعمل الأدبى بحيث تبقى هذه الصفات الشكلية بلا معنى ، إلا إذا

تناسى الناقد عند التطبيق (وهو ما يحدث كثيراً لحسن الحظ) الأصول النظرية التي اعتمدها وفرض عليه العمل الأدبي نفسه أن ينظر إليه لا كشيء مصنوع بل كفعل متجدد ، له تميزه ولكن له سياقه الوجودي أيضاً .

يبد أن هناك مشكلة تترتب على القول بحركية العمل الأدبي ، وقد ألمعنا إليها حين ألمعنا إلى أن فكرة العمل الأدبي كثيراً ما تتحول أثناء عملية الإبداع . فهل تتفق هذه الحركية مع وجود معنى كلي ؟ ويمكن أن يوضع هذا السؤال بطريقة أخرى : إذا سلمنا أن القارئ يميل دائماً إلى إعطاء معنى كلي (قيمة) للعمل الأدبي ، فهل ينتظر أن يكون المعنى الكلي عند قارئ ما مطابقاً لنظيره عند قارئ آخر أو عند المؤلف نفسه ؟ إن هذه المشكلة هي ذاتها المشكلة التي دار حولها لانسون دون أن يهتدي إلى حل لها : تأثير العمل الأدبي — ما الذي يرجع منه إلى العمل الأدبي ذاته وما الذي يرجع إلى أنفسنا ؟ وقد كان النقد المعاصر أكثر جرأة في إزاحة المشكلة ، ويمكن أن يلاحظ هذا المسلك في النقل الذي اقتبسناه من بيتسون . ولكن « النقاد الجدد » كانوا أكثر حسماً ، فأحدهم ، ك. و. ومسات ، سلك لهذا البحث غير المجدي — في نظرهم — اسماً جرى في النقد الحديث مجرى المصطلح : « أغلوطة قصد المؤلف » the Intentional Fallacy ثم جاء بارت والتفكيكيون من بعده فأعلنوا « موت المؤلف » ليبقى القارئ وحده وجهها لوجه أمام النص .

إن خطورة هذا المسلك ، في نظرنا ، لا تنحصر في إسقاط قصد المؤلف ، أو المؤلف نفسه ، من الحساب ، بل في إسقاط المعنى الكلي كقيمة ، وهذا يعادل انتزاع الروح من العمل الأدبي ، ومن النقد تبعاً لذلك . وليس الكلام عن « روح العمل الأدبي » هنا استعارة بيانية ، ولكنه نموذج علمي . فإذا كنا ننسب إلى العمل الأدبي صفة الحركة ، كصفة جوهرية ، فلا بد أن يكون هناك عنصر مهيمن على هذه الحركة ، كما تهيمن الروح على حركات النفس . بناء على هذا النموذج لا يمكن فهم لغة النص الأدبي ، أو بنيته وأسلوبه ، بعيداً عن « الصورة الفكرة » (وإن شئت فسمها « المعادل الموضوعي » أو « الرمز » بمعناه الواسع) وانعكاسها الفكرة الكلية ، مناط التقييم — هذا مع أننا نسلم ، مع بيتسون ، بأن الكاتب ، والقارئ أيضاً ، قد لا يعيان بها إلا وعياً جزئياً .

هل وصلنا ، إذن ، إلى موقف متناقض ، أو مازق لا مخرج منه ؟ لا يمكن فهم العمل الأدبي فهماً صحيحاً بمعزل عن فكرته الكلية ، ولكن فكرته الكلية غير قابلة للتحديد أصلاً ، ومن ثم لا يمكن الكلام عن فهمها !

ثلاث طرق فى النقد :

هناك ثلاث طرق للخروج من هذا المازق ، وكلها مسلوكة فى النقد ، وكلها — فى نظرنا — ناقصة .

هناك الطريقة الانطباعية (وهى الطريقة التى يتبعها معظم الناس فى القراءة) : أى اتخاذ النص مجرد مثير جمالى ، يبعث فينا إحساسات وخواطر وذكريات نلتذ بها دون أن يعيننا وجودها فى النص نفسه أو فى أنفسنا ، أو كون المتعة الجمالية التى نحصل عليها من العمل تخص العمل ذاته أو تحدث لنا بسببه . ونقول إن هذه الطريقة ناقصة ، بل فاسدة ، لأن النص الأدبي لا يفقد ذاتيته فقط ، بل يفقد حتى كونه « أدبياً » ، فلا يعدو أن يكون عاملاً مساعداً لإحداث ضرب من أحلام اليقظة لدى القارئ المراهق (أيا كان عمره الزمنى) .

وهناك طريقة النقد التكنيكى ، نقد الصنعة الفنية ، سواء أكان الناقد نفسه صانعاً أم عالماً بالشعر . ومعظم النقد العرئى القديم من هذا الضرب ، وبسببه ساء ظننا بالشعر القديم نفسه ، وحسبناه كله صنعة خالية من القيمة الفكرية أو الجمالية . والنقاد الجدد فى إنجلترا وأمريكا ، ومثلهم النقاد البنيويون فى فرنسا ، يميلون إلى هذا النقد التكنيكى أيضاً ، وإن تجاوزوه عند تحليلهم للنصوص ، مشبتهن بصنيعهم هذا أن التطبيق الجيد كثيراً ما يصلح فساد النظرية .

وهناك أخيراً طريقة « النقد الخالق » ، هذه الطريقة التى تجدها عند مبدع كبير مثل إليوت أو إزرا باوند . و« النقد الخالق » عندنا لا يعنى ما فهمه منه ولك ووارن ، أى النقد الذى يقوم على تصوير أثر أدبي ما بأثر أدبي آخر أقل قيمة ، بل نعنى أن الناقد ، بفضل تمرسه بالتجربة الإبداعية ، يدخل فى قلب العمل ، ويشارك المنشئ فى جميع خطواته ، بخبرة تضاهى خبرته أو تفوقها ؛ ومن ثم يمكنه أن يقارب الدقة فى فهم العمل على جميع مستوياته ، وتذوقه بحسب ما فى العمل

نفسه من إمكانيات التذوق ، والحكم عليه تبعاً لذلك .

إنما يكمن نقص هذه الطريقة في شروطها الصعبة . فنحن نريد طريقة للتذوق تصلح لأن يستخدمها القارئ الذكي ، فضلاً عن الناقد الذي لا يشترط فيه أن يكون منشئاً . ثم إننا نريد طريقة تصلح لاستخدامها في أكبر عدد ممكن من النصوص ، ولا تتحدد بمبول الناقد الخاصة كما يلاحظ لدى كثير من النقاد المبدعين . ولذا في نقد إليوت خير دليل ، فهو شاعر عظيم وقارئ واسع الاطلاع بصير بأخفى الدلالات ، وكاتب محكم العبارة قوى الحججة ، ولكن ذوقه الخاص تحكم في تأخير شاعر كشلي أو ملتون ، وتقديم شاعر كدن أو هيربرت . ولا شك أن إليوت يقامر على « روح العصر » ، فهو يزعم أنه في تقديم من يقدم أو تأخير من يؤخر إنما يعبر عن روح العصر (عصر إليوت نفسه) ، أو يصوغ ذوق العصر بحسب حاجة أهل العصر . وهذا أمر يشك فيه الكثيرون ، بل إن إليوت عاد هو نفسه في أواخر حياته فاستبعد فكرة أن نقده غير من أذواق معاصريه إلا في الحدود التي صنعها شعره .

الأساس الفلسفي للنقد :

إن حل الإشكال لا يكمن في إحدى هذه الطرق الثلاث ، لأنها جميعاً تتخبط داخل تصور فلسفي واحد لطبيعة الفهم . وما دمنا نبحث التذوق على أنه وسيلة من وسائل المعرفة ، فلا بد لنا من أن نتخذ موقفاً ما من هذه القضية الفلسفية . والطرق الثلاث التي وصفناها تتخذ — واعية أو غير واعية — الموقف الوضعي أو الواقعي . ويمكن إجمالها في أن موضوعات المعرفة لها وجود حقيقي خارج ذهن الإنسان ، ولكنه يستطيع ، نظرياً على الأقل ، أن يصل إلى معرفته بالطرق العلمية . وهذه هي المسلمة الأولى التي تركز عليها فلسفة العلوم (وإن كان « التوجه العقلي » قد أصبح مسلماً به أيضاً عند الكثيرين) ، ومن الواضح أنها نجحت نجاحاً باهراً في دائرة العلوم الطبيعية ، ولكننا إذا جئنا إلى دائرة العلوم الإنسانية — ولا سيما علم النقد الأدبي — وجدنا الأمر مختلفاً .

فالموجودات الطبيعية لها وجود خارجي نعرفه بالبديهة والخبرة ، ومن ثم تنصب جهودنا على اكتشاف كميّاته ، ثم قياس هذه الكميّات قياساً رياضياً للاستفادة منها

في مختلف أغراض الحياة . ولا يمكننا أن نشك في حقيقة هذه الموجودات بأي صورة جادة ، وإنما يمكننا ذلك باصطناع فلسفة عقلية / ذهنية محضة ، أي فلسفة تركز على وعى الإنسان وترفض — على الأقل كنقطة ابتداء — التسليم بأي شيء عداه . وهكذا يمكن أن يبدأ ديكارت فلسفته قائلاً : « أنا أفكر فأنا موجود » ليسلم بعد ذلك (ربما خائفاً أو مضطراً) بوجود الله ، ثم يقول إن الله لا يمكن أن يخدعنا بعالم وهمي ، وبناء على ذلك فالعالم أيضاً موجود . أما غلاة الظواهريين أو الوجوديين في عصرنا هذا فلم يعد يخيفهم أن يرموا بالإلحاد ، ولكنهم — من جهة أخرى — أشد خوفاً من إنكار العالم الطبيعي الذي يطالعهم صباح مساء ، ويتحكم في أرزاقهم ومعاشهم ، ولذلك يكتفون بالقول إن وعى الإنسان يخلق عالمه . ودون أن يجروا على إنكار العلوم الطبيعية يسفّهون فلسفتها الوضعية ، قائلين إن الحديث عن « حقائق » خارجية إنما هو ضرب من السذاجة ، وإن ما يعد حقائق خارجية « موضوعية » ليس في الواقع إلا عالماً مشتركاً مكوناً من عوالمنا الذاتية . هذا — بإجمال شديد ولكننا نرجو ألا يكون مبخلاً ولا مزريراً — موقف الوضعيين وموقف الظواهريين من قضية المعرفة . ولعلنا لا نحتاج إلى أن نتخلى عن المذهب الوضعي أو نعتنق مذهب الظواهر — إن كنا ميالين إلى هذا أو ذاك — لنقول إن فكرة « اشتراك الذاتية » تحل مشكلة الفهم الأدبي أكمل حل وأجمله ، حتى لكأنها وضعت خصيصاً له . فالعمل الأدبي لا يمكن أبداً أن يدرك كموجود مادي من موجودات الطبيعة . فإذا تجاوزنا الهيئة التي يكون عليها وتباشرها حواسنا (مجموعة أوراق مطبوعة ومغلفة — شريط صوتي ممغنط — أو أية وسيلة ممكنة أخرى) إلى الصورة الأبعد التي تمثلها المرحلة ٦/٤ في دائرة بيتسون ، وهي سلسلة الأصوات المنطوقة نطقاً ظاهراً أو غير ظاهر ، فإن هذه الأصوات تصدر قيماً غير ثابتة ، بمعنى أن كل درجات التأليف التي توجد بينها (من الكلمة إلى الشكل الأدبي) تمثل نظاماً رمزية / سمبولوجية لها دلالات متفق عليها في المجتمع ، إلا أن هذه الدلالات غير محددة كل التحديد ، ولهذا فإن الدلالات المتعارفة / القياسية تمتزج لدى القارئ بعالمه الحيوي (حظه من معاناة الحياة) وتتغير قليلاً أو كثيراً بتأثير هذا الامتزاج .

وأهم من ذلك أن عملية الكتابة ليست إلا تعبيراً عن وجود معنوي ينبثق من لا وعى الكاتب أو الشاعر ويشعره بالقلق والحاجة إلى الاكتمال من خلال التواصل .

هذه الانبثاق التي يسميها بيتسون « اللحظة الجمالية » (وهي تسمية تفضل التسمية الأشيع « التجربة الجمالية » التي تشمل عملية الكتابة أو عملية القراءة كلها — بالمراحل الأربع التي عرفناها لكل منهما) لها دائماً طابع الجدة والمغامرة ، ومن ثم لا يمكن تفسيرها بنظام رمزي مسبق . نحن إذن أمام موجود جديد ، ويمكننا في هذه الحالة أن نستعين بالنموذج البيولوجي فنقول إنه مولود جديد ، وككل مولود جديد سيكون دائماً متميزاً عن غيره من المواليد ، وككل مولود جديد أيضاً لا بد أن يشترك في صنعه اثنان ، ولا بد أن تكون صفاته مزيجاً أو اتحاداً مكوناً من صفات هذين الاثنين . لذلك شبه بعض الكتاب عملية القراءة بالعملية الجنسية : إنها أيضاً تداخل حميم ، ينتج شيئاً لم يكن موجوداً من قبل . ولماذا لا نمضي مع النموذج البيولوجي فنقول إن هذا التواصل منه ما يكون ناجحاً ، مخصباً ، ومنه ما يكون أقل نجاحاً ، وإن المولود الجديد الذي يخرج سليماً من الآفات يعيش وينضج ويتطور مع الزمن ، ويدخل بدوره في تجارب الحياة ، فيكون له ما يصح أن نسميه « عالمه الحيوي » الخاص ، وتكشف شخصيته النامية عن صفات كانت كامنة في المولود الصغير ، ويلوح لنا أنه يتغير كل يوم ، مع أنه هو هو . هذه تجربتنا مع الكتاب الذي نقرؤه فنحبه ونعاود قراءته وتظل له في حياتنا مكانة وحضور ، فهو لا يختفي إلا ليظهر ، لأننا نشعر أننا صنعناه كما صنعنا .

يعبر الفلاسفة الظواهريون عن هذا التواصل بعبارة أقرب إلى التجريد ، وهي « تداخل الآفاق » . فأنا حين أقرأ — بالمعنى الكامل للقراءة — أنتقل إلى أفق الكاتب دون أن أغادر أفقي ، ومن ثم أكسب شيئاً من عالمه الحيوي دون أن أخسر شيئاً من عالمي . ولا ننسى أيضاً أن « منظوري » لعمل الكاتب يظل منظوراً متميزاً ، لأنه منبعث من عالمي الخاص .

وجود العمل الأدبي :

لقد قلنا في مستهل هذا الفصل : إننا ننظر إلى العمل الأدبي على أنه فعل متجدد متغير ، لا على أنه ذات . ولكن هذا القول لا يمكن أن ينفي حقيقة بديهية وهي أن هناك « نصاً » مكوناً من سلسلة من الكلمات . حين نقول إن العمل الأدبي فعل وليس ذاتاً فلا يمكن أن نعني بذلك أنه متحقق في الذهن فقط ، فلو صح هذا

لكان فكرة مجردة لا يمكن أن بطراً عليها أى تغيير . إنما يأتيه التغيير من أن الفكرة تحاول أن تتجسد باستمرار ، بدءاً من الصورة إلى اللغة وبالعكس . فنحن لا نزعم أن الوجود الذهني هو كل ما يمكن أن يقال عن العمل الأدبي ، بل نسلم بأن له وجوداً خارجياً أيضاً . ولكنه ليس ذلك الوجود الموضوعي الذي ننسبه إلى الأشياء الموجودة في الطبيعة . إنه وجود « شيء موضوعي » أو « وجود مشترك » يظل مفتوحاً لكل قادم جديد . وهذا هو الفرق الجوهرى بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية ، ولا سيما الأدب . إن أى نتيجة يتوصل إليها النقد هي نتيجة نسبية وموقوتة من أول الأمر إذا قيست بأى مقياس خارجي ، ولكنها تكون صحيحة علمياً بقدر ما يمكن ردها إلى مقياس إنساني ثابت . مثل هذا المقياس — رغم ثباته — لا بد أن يظهر في أشكال كثيرة بحسب اختلاف الأحوال البشرية . ونحن نلخص هذا المقياس في كلمة واحدة : الحرية . هذه مسلمة نفرضها أساساً للعلوم الإنسانية عامة وعلم الأدب خاصة . ولا يمكننا الادعاء بأنها بديهية عقلية كالبدهييات الرياضية ، نظراً لاختلاف الناس في مفهومها ، وإلى حد ما في لزومها ؛ ولكننا نقول إنها حاجة نفسية أساسية ، بدليل هذا الخلاف نفسه .

وربما كانت هذه المسلمة ، بالنسبة إلى أصول النقد بالذات ، أقرب إلى القبول العام نظراً لارتباط الأدب بالقيمة ، التي سبق أن عرفناها بأنها غرض يطلب لذاته لا للتوصل به إلى غرض آخر ، أو معنى نستحسنه استحساناً مطلقاً . فإذا سلمنا بهذا التعريف للقيمة فقد سلمنا في الوقت نفسه بأن الحرية هي المطلب النهائي للإنسان ، لأن الشيء القيم هو الشيء الذي لا تملية ضرورة ، والفكاك من قيد الضرورة هو ما نعينه بالحرية .

الشعور بالقيمة هو مصدر تلك الهزة التي يجدها منشئ الأدب وقارئه ، ذلك الشعور بأن « رأسه أزيل من فوق » على حد تعبير إميلي ديكنسون . ومادامت هذه هي الصفة الجوهرية للأدب إنشاء وتلقيا ، ومادامنا نسلم بأن للعمل الأدبي وجوداً خارجياً وإن لم يكن موضوعياً كأشياء الطبيعة ، فإن علم الأدب — أو علم أصول النقد — يجب أن يقوم على تحليل هذا الشعور ، الذي اصطلاحنا على تسميته باللحظة الجمالية ، ووصف عوامله وتجسّداته ؛ وهو ما نحاوله في الفصول التالية .

الفصل الرابع
اللحظة الجمالية

الفن والمعرفة :

منذ عرفت المجتمعات البشرية تقسيم العمل ظلت مكانة الفنان والوظيفة التي يؤديها تثيران غير قليل من الشك والقلق لدى المفكرين . فمع أن أفلاطون يعد المنشد أو الراوية صاحب صنعة مثل الطبيب والحوذي والطاهي وقائد الجند (« إيون » ، « الجمهورية » ، ف ٩) فهو لا ينسب هذه الصفات صراحة إلى الشاعر نفسه ، ولكن سياق الاستدلال يشير إلى أن الشاعر أيضاً لا يمكن إلا أن يكون صاحب صنعة ، ولو أنها لا تشبه غيرها من الصنائع : فصاحب كل واحدة من الصنائع المذكورة وأمثالها يملك معرفة جيدة بصنعتة ، ولا يطلب منه معرفة ما عداها . أما الشاعر فإنه يصف ما يصنعه هؤلاء جميعاً ، ويحكى ما يقولون ، بل إنه يمثل العجوز والشابة والمرأة السليطة والمجنون والسكران والعبد والوبش في أفعالهم وكلامهم . وإذا كان ابن الأثير قد نبه إلى هذه الحقيقة نفسها قائلاً إن الأديب يجب أن يعرف كل شيء حتى ما تقوله الماشطة للعروس ليلة الجلوة ، فإن هذه القدرة الغريبة لا بد لها من تفسير عند أفلاطون . وتفسيرها عنده أن الشاعر لا يكتسب علماً بتلقين أو ممارسة ، وإنما يستمدده رأساً من إحدى ربات الفنون التي تلهمه ما يجب أن يقول .

أما أرسطو فمع أنه لم يعر اهتماماً كبيراً لمعرفة الشاعر بالصنائع المختلفة ، إذ إن الشاعر « إذا أخطأ في أمر من أمور صناعة بعينها كالطبيب أو غيره فليس هذا الخطأ راجعاً إلى صناعة الشعر نفسها » (« الشعر » ف ٢٥) ، فقد بقيت أشياء مهمة في صناعة الشعر لا يمكن تفسيرها بالمهارة العادية التي يكتسبها أصحاب الصنائع الأخرى . فالشاعر لا يتمكن من الإجابة إلا إذا استطاع أن يضع نفسه في المشهد ، ويتلبس بمختلف الانفعالات حسب الأحوال . « ومن أجل ذلك كان الشعر نابعاً عن موهبة أو عن ضرب من الجنون » (ف ١٧) .

ولكن حتى إذا كان الشعر ضرباً من الجنون فهو جنون من نوع خاص ، لأن الشاعر قادر دائماً على أن يعدينا بجنونه ، وهذا هو المعنى الذي يعبر عنه أفلاطون بأن قوة الإلهام تشبه قوة المغناطيس ، فكما أن حجر المغناطيس يكسب قطع الحديد التي تلتصق به قوة المغناطيس ، فتكون قادرة بدورها على أن تجذب غيرها ، فكذلك الشاعر الذي يكون منجذباً بقوة مغناطيسية يجذب الراوية أو المنشد ، فتنتقل القوة

المغناطيسية بواسطته إلى الجمهور . وهذا هو نفس المعنى الذى يعبر عنه أرسطو بصورة أكثر واقعية حين يقول إن شرط الشعر أن يكون مقنعاً ، وإن الشاعر يجوز له أن يصور المستحيل إذا جعله يبدو للجمهور مقبولا (« الشعر » ، ف ف ٢٤ و ٢٦) .

لقد وضع أرسطو أساس فلسفة الفن وأصول النقد معاً حين قرر أن صنعة الشعر لها وجودها المتميز ، الذى لا يجعلنا بحاجة إلى أن نسأل : هل وصف الشاعر سياق العربات ، أو قيادة المراكب ، أو إعداد ألوان الطعام ، وصف خبير بهذه الأمور ؟ فنحن نطلب من الشعر شيئاً آخر ، شيئاً يخص الشعر دون تلك الصنائع ، وهذا الشيء الذى يخص الشعر هو ما سماه أرسطو المحاكاة ، وما يسميه المحدثون التجربة الجمالية أو اللحظة الجمالية . ومع ذلك فقد بقي أمر هذه التجربة الجمالية مبهماً . فنحن فى سعينا اليومي لا نرانا بحاجة إليها فى قضاء المهمين اللذين يشغلان البشر ، أعنى حفظ الذات وحفظ النوع . والقديماء الذين آمنوا بأن هذه النشاط اليومية لا تحقق للإنسان السعادة إذا لم يهتد فيها بدليل العقل ، وجدوا بغيتهم فى الفلسفة ، ونظروا إلى اللذة التى يحدثها الشعر لقارئه ومنشده بشيء كثير أو قليل من الريبة : أما أفلاطون فعند الشاعر أدنى درجة من الصانع فى اجتلاء الحقيقة التى يعيش الفيلسوف فى رحابها . وأما أرسطو فعلى الرغم من أنه جعل للشاعر شأنًا فى الفكر والأمور الكلية ، وقدمه لذلك على المؤرخ ، فمن الواضح أن الشعر ، فى منظوره العقلانى ، أشبه بقريب فقير للفلسفة . ومن ثم فإن التجربة الجمالية عنده وإن استقلت عما يمكن أن نسميه العلوم العملية ظلت مفتقرة إلى سند من الفلسفة ولو باستعارة بعض قضاياها (« الشعر » ، ف ف ٤ و ٦) . والواقع أنه لا يرى فى التجربة الجمالية إلا نوعاً من التجربة العقلية الناقصة (ونقصد العقلية بمعناها الأخص ، أى الفكر المنطقى) ، ولكنها تعوض هذا النقص باللذة الخاصة التى تصحبها .

ولا ينتظر من فيلسوف أن يحل التجربة الجمالية منزلة أعلى من هذه المنزلة . فقد ظل هوميروس ، قبل الفلاسفة اليونانيين الكبار وبعدهم إلى العصر البيزنطى ، عمدة المعلمين فى المدارس ، لا لإكساب فتيانهم الفصاحة فحسب ، بل لإكسابهم الحكمة أيضاً . وكذلك كان المؤدّب فى عصور العربية الزاهرة يُختار من بين العلماء باللغة

والشعر ، وكان « الأدب » نفسه يعنى الثقافة الإنسانية الشاملة ، التى لم يكن الشعر إلا وسيلة إليها أو محوراً لها . وكان أمام المؤدين حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم : « إن من البيان لسحرا وإن من الشعر لحكما » . ورووا كلمة عمر بن الخطاب رضى الله عنه : « كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه » . وقد جعلوا الشعر من الصنائع كما جعله اليونان ، ولكنهم ربطوه باللسان أى بالشكل الخارجى لما نسميه نحن التجربة الجمالية ، فكان حكم العقل عليه أقوى ، وكان هو — بالمقابل — آنس بالحكمة ، كما كان أكثر تداخلاً فى شئون الحياة العادية . ولم تزل دراسة الأدب فى أوربا ، إلى وقت قريب جداً ، قوام التعليم ولا سيما للطبقة الراقية التى يعد أفرادها لتولى شئون الحكم وقيادة الفكر ، حتى أن المدارس الخاصة التى كان يلتحق بها أبناء هذه الطبقة فى إنجلترا سميت « مدارس النحو » . ومن الواضح أن هذه الطبقة ، فى سمتها المتحفظ ، ما كانت لتعنى مثل هذه العناية بكلام يتردد صاحبه بين الموهبة والإلهام والجنون . ف« اللحظة الجمالية » عندها مزيج من الاستطراف ودغدغة الحواس يغلفان ملاحظة ذكية أو حكمة عملية . والشأن كله — بطبيعة الحال — فى المظروف لا الظرف . ولعل هذه هى الفكرة السائدة حتى الآن عن قيمة الفن الأدبى .

الفن والرؤية :

ثمة فكرة أخرى مقابلة ، تشيع لدى النقاد والفنانين أنفسهم ، ويميل إليها الشبان الذين يقبلون على القراءة ، ويظنون أن فى الأدب ، والفنون عامة ، شيئاً خارقاً للعادة (بخلاف محبى الفن ، كما يسمون ، الذين يتكلفون اقتناء الكتب أو اللوحات أو التسجيلات الموسيقية تظاهراً بالثقافة أو بمحض الثراء أحياناً) . وسواء قول أولئك عن أنفسهم إنهم واقعيون أو ملتزمون أو رافضون أو ... أو ... ، فإنهم يؤمنون بأن الفن يقدم إليهم « حقيقة » أسمى من أية حقيقة يمكن أن يقدمها العلم . وهم يخوضون فى بحار الفلسفة كما يخوضون فى بحار الأدب دون تهيب ، أى أنهم لا يرون فاصلاً بين الاثنين . إن الفلسفة عندهم تعتمد على الحدس ، كما أن الفن يعتمد على الخيال . وهم فى حقيقة أمرهم ورثة الرومنسية التى جعلت للشاعر منزلة لا تقل كثيراً عن منزله النبى ، حتى وإن سخرُوا منها ناعتين إياها بضحالة الفكر وميوعة العاطفة . وربما نظروا بشيء من الشك أو المرارة أو الابتسام إلى قول شلى : « إن

الشعراء ... ليسوا فقط أصحاب لغة وموسيقى ، أو أصحاب رقص وعمارة ونحت وتصوير ، ولكنهم منشئو القوانين ، ومؤسسو الحضارة ، ومخترعو فنون الحياة ... لقد دعواهم في العصور المتقدمة مشرعين وأنبياء ، وفقاً لحال الأزمنة والشعوب التي ظهوروا فيها . وإن الشاعر في صميمه ليجمع كلتا هاتين الصفتين ويوحد بينهما : فهو لا يقف عند رؤية الحاضر بعمق ، على ما هو عليه ، واكتشاف تلك القوانين التي ينبغي أن تنظم أمور الحاضر وفقاً لها ، ولكنه يبصر المستقبل في الحاضر ، وأفكاره هي البذور التي تخرج منها ، في آخر الزمان ، الزهرة والثمرة . (« دفاع عن الشعر ») . ولكنهم ، بدون شك ، مستعدون أن يوقعوا على قول بروسست : « إن جلال الفن الحق ... إنما يكمن في إعادة اكتشاف الواقع والسيطرة عليه مرة أخرى ووضعه أمام أعيننا ، هذا الواقع الذي نعيش بعيداً عنه ، والذي تزداد عزلتنا عنه كلما زادت المعرفة الشكلية التي نجعلها بديلاً له كثافة وصلابة — ذلك الواقع الذي يمكن أن نموت دون إدراكه أبداً ، وهو مع ذلك حياتنا ذاتها . إن الحياة كما هي في الواقع ، الحياة عندما نفهمها آخر الأمر — أي الحياة الوحيدة التي نعيشها حقاً — إنما هي الأدب ، تلك الحياة التي نجدها بمعنى من المعاني في كل لحظة لدى كل إنسان ، كما نجدها في الفنان ، لكن الناس لا يرونها لأنهم لا يحاولون تسليط الضوء عليها ، إذ نجد ماضيهم مثقلاً بعدد لا يحصى من الصور الفوتوغرافية السلبية التي تبقى بلا أثر ، لأن العقل لم يتولَّ تجميعها . وعلينا أن نرى حياتنا مرة أخرى ، وكذلك حياة الآخرين — لأن الأسلوب هو بالنسبة للكاتب ، وبالنسبة للرسام ، ليس مسألة تكنيك وإنما هو مسألة رؤية . إنها الرؤية — التي يستحيل حدوثها بالوسائل المباشرة والواعية — للفروق الكيفية بين الأشكال التي يتبدى لنا العالم بها ؛ تلك الفروق التي كان يمكن أن تبقى سراً أبدياً بالنسبة لكل منا . فمن طريق الفن وحده نستطيع أن نخرج من إطار ذواتنا ، ونعرف رأى غيرنا في هذا الكون ، وهو رأى غير رأينا ، ونعرف الأفكار المختلفة التي كان يمكن بغير ذلك أن تبقى مجهولة لنا كما لو كانت فوق سطح القمر . » (« الرؤيا الإبداعية » ص ١٠٤ — ١٠٥) .

إنهم قد يفقدون إيمانهم بكل شيء ، قد تصبح كلمة « الحقيقة » في نظرهم كذبة وشركاً ، ولكنهم لا يفقدون إيمانهم باللحظة الجمالية التي يقول عنها أحد كبار نقاد الفن :

« اللحظة الجمالية في الفنون البصرية هي تلك اللحظة العابرة ، الوجيزة بحيث تكاد تكون لازمنية ، حين يتوحد المشاهد مع العمل الفني الذي ينظر إليه ، أو مع شيء واقعي من أي نوع كان ، ينظر إليه المشاهد بعين الفن كشكل ولون . إنه يكف عن أن يكون ذاته العادية ، ولا تعود الصورة أو البناء أو التمثال أو المنظر أو الواقعة الجمالية شيئاً خارج ذاته ، بل يصبح الاثنان كياناً واحداً ؛ وينمحي الزمان والمكان ويتملك المشاهد وعي واحد . وعندما يرتد إلى وعيه العادي يكون كمن كشفت له أسرار مضيئة ملهمة خلاقه . إن اللحظة الجمالية هي باختصار لحظة رؤيا صوفية . » (برنارد برنسون : « الاسطاطيقا والتاريخ » ص ٩٣) .

وليس من السهل الاتفاق على مدلول واحد لكلمة « الحداثة » ، ولا تحديد بدايتها الزمنية ، ولكن أحد جوانب الحداثة التي يمكن الاتفاق عليها هو التأكيد المتزايد على الجانب غير الواعي في الإنسان . ولم يقتصر هذا التأكيد على الطابع الانفعالي الفطري لكثير من دوافعنا — الـ « هو » الفرويدي — بل إنه شمل الجهاز الفكري الذي يسيطر — دون أن نشعر — على نظرتنا للوجود وموقفنا منه ، ويتجلى على الخصوص في الدين والفن : هذا الجهاز الفكري العميق غير الواعي الذي يتألف — على قول يونج — من « نماذج » أصلية أو أفكار إيمانية أساسية ، كفكرة البطل المخلص أو الولادة الجديدة أو الحياة بعد الموت ، وهي أفكار تتصف بأنها مشتركة بين البشر جميعاً ، كما تتصف بأنها راسخة الجذور في النفس الإنسانية لأنها حصيلة تجارب الجنس البشري منذ وجد على ظهر الأرض ، ولذلك يسميها يونج « اللاوعي الجمعي » . بل إنها ربما ارتدت إلى أعماق من ذلك : إلى الخصائص الكيميائية للمواد التي يتألف منها جسم الإنسان ، وبناء على ذلك يقول يونج إن الإنسان يميل ميلاً طبعياً إلى العدد ٤ ، والشكل المربع ، لأن جسم الإنسان مكون أساساً من الكربون وهو رباعي التكافؤ .. ومهما يكن الغلو الذي يمكن أن تُدفع إليه هذه النظرية فقد أسهمت — ربما أكثر من نظرية فرويد نفسها — في توجيه الاهتمام نحو الدلالة العميقة للأحلام والأساطير ، وأشارت إلى أنهما والفن من جوهر واحد ، وأن للثلاثة قيمة فكرية أساسية في حياة الإنسان (على خلاف النظرية الفرويدية التي لم تر في أبنيتها الفكرية إلا واجهات مزيفة بحتية وراءها اللاوعي) . ويبدو أنها ستكون أعمق تأثيراً في النقد الأدبي من خلال النظرية البنيوية التي تهتم ببحث « النماذج الأصلية » في الأدب ، كما تهتم ببحث الدلالات الفنية للأساطير .

الفن والأخلاق :

إن كانت اللحظة الجمالية ، نظراً لغموضها ووقوعها على تخوم الوعي ، قد اختلطت لدى كثير من المفكرين بلون ما من ألوان المعرفة أو البحث عن الحقيقة ، فبدا هزالها من هذه الناحية — عند البعض — إذا قورنت بالفلسفة ، وزعم آخرون أنها أرسخ في بنية الإنسان العقلية من النظر الفلسفي ، فقد احتاجت في أحيان كثيرة أخرى إلى أن تدعم بالأخلاق لإثبات قيمتها الحيوية للإنسان . والواقع أن الحديث عن رؤية الشاعر « للحقائق » يمتزج ، عند أنصار الشعر المتحمسين ، بالحديث عن سلطانه على الأخلاق . فالشاعر عند شلي « مشرع ونبي » في الوقت نفسه . ولعل أبا تمام أراد أن يجمع بين الحقائق والأخلاق حين قال :

ولولا خلال سنّها الشعر ما درى

بناة العلا من أين تؤتى المكارم

أما الفريق الآخر الذى هاجم الشعر فقد كان وصفه للشاعر بالضلال عن الحقيقة موازياً لوصفه بالضلال عن الحق . ولسنا بحاجة إلى أن نخوض أكثر من ذلك في مشكلة العلاقة بين الحقائق والأخلاق ، وحسبنا أنهما — في مستوى معين — قيمتان متميزتان ، فإثبات نظرية هندسية أو تحقيق واقعة تاريخية ، عملان لا تربطهما علاقة واضحة بإسداء معروف إلى محتاج ، أو الامتناع عن قبول رشوة . وكما بدا أن التجربة الجمالية يمكن النظر إليها على أساس ما فيها من إشارة إلى الحقيقة ، فقد بدا في أحيان أخرى — بل ربما في معظم الأحيان — أن من السهل النظر إليها على ضوء علاقتها بالقيم الأخلاقية (ولا يلزم بالطبع — وعلى فرض صحة هذا الارتباط المزدوج — أن يكون بين الأخلاق والحقائق في أنفسهما ارتباط أصيل) . وقد كان ارتباط أفلاطون في قيمة التجربة الجمالية منصباً في الأساس على تأثيرها الأخلاقي . ومع أن تشدده من هذه الناحية أصبح قوله معادة في كتب الفلسفة والنقد ، فيجب ألا ننسى أن موقفه ينبع أصلاً من أنه يكتب في موضوع تربوي (إعداد القادة في المدينة الفاضلة) ، وأن معظم المربين ، في كل زمان ومكان ، يتفقون معه إلى حد كبير . فخلاصة رأيه أن هوميروس — وسائر الشعراء من بعده — يجب ألا يدرّسوا للناشئين بصورة كاملة ، فثمة فقرات كثيرة يجب حذفها ، وينص أفلاطون بالتحديد على تلك التى تنسب إلى الآلهة أو الأبطال أفعالاً شائنة كعقوق الأبوين والاستسلام للعاطفة ،

وخيانة الأولياء والتذلل للأعداء . وقد كانت الدول — ولا تزال — ترى من حقها كبحارسة للمجتمع أن تفرض نوعاً من الرقابة على الأعمال الفنية فتحذف منها أو تمنعها أحياناً ، ولعل أفلاطون كان أكثر تسامحاً من بعض الحكومات حين رأى أن مثل هذه الأعمال يمكن أن تعرض على جمهور محدود قادر على فهم تأويلاتها البعيدة (« الجمهورية » ، ف ٩) .

ويعود أفلاطون إلى مناقشة تأثير الشعر السيئ في الأخلاق (ف ف ٣٥ و ٣٦) ناظراً إلى المجتمع ككل . وهنا أيضاً يجب التنبيه إلى أن هجومه ينصب على الشعر التمثيلي بالذات (ووصف « التمثيل » هنا لا يقتصر على الشعر المسرحي ، بل يشمل أيضاً تلك الفقرات التي تعكس كلام الشخصيات في الشعر القصصي) . وقد لا يكون فيه من التحامل على الشعر في عمومه أكثر مما في هجوم بعض الكتاب في عصرنا هذا على مسلسلات التلفزيون . وخلاصة موقفه أن الشعر التمثيلي الذي يطلق العنان للشخصيات في التعبير عن انفعالاتهم ، من حزن أو غضب أو حب الخ . ، مثيراً في المشاهد ميلاً قوياً إلى التعاطف معهم ، لا يلبث أن يضرى النفوس على الاستسلام لهذه الشهوات ، ومن هنا نجد الأشخاص الذين يعكفون على هذا اللون من الشعر ضعفاء الإرادة ، خائري القوى ، عاجزين عما يليق بالرجل الكريم من ضبط النفس . ولكن من الواضح أن أفلاطون ينظر إلى هذا التأثير الأخلاقي على أنه من « الأعراض الجانية » للتجربة الجمالية ، أو لنوع معين منها . حقاً إنه يثبت للتجربة الجمالية قوة غير عادية ، ويرى أن هذه القوة يمكن — بل يغلب — أن تكون مصدر خطر على الأخلاق ، ولكنه لا يتحدث عن قيمتها في ذاتها — لا سلباً ولا إيجاباً . وهو إذ يشير إلى « ربة القصص والغناء ، معسولة اللسان » ، يكتفى بالقول إن الاستسلام لروعة حديثها « يبيح للذة والألم أن يغتصبا مكان السيادة التي للقانون والمبادئ ، وهما المجمع على تفضيلهما » .

وهنا أيضاً لا ينبغي أن نعد أفلاطون أكثر من إرهاب نظري ضعيف بما رأيناه في هذا العصر من سيطرة السياسة سيطرة مباشرة على الأدب والنقد ، ولو أن آراء أفلاطون صيغت في قالب هجوم صريح ، بينا نرى السياسيين في عصرنا هذا لا يسأمون من تكريم الأدب والأدباء ، محاولين — في الوقت نفسه — أن يمتكنوا للأدب الذي يخدم سياسة الدولة ، ويخفوا أو يخمّدوا كل صوت عداه .

وربما بدت دعوة « الالتزام » التي نادى بها سارتر بعيد الحرب العالمية الثانية وبرزت على أفق الحياة الأدبية في فرنسا وكان لها أصداءها في مختلف أنحاء العالم في الخمسينيات وأوائل الستينيات — ربما بدت شبيهة من بعض الوجوه بدعوة النقاد الواقعيين الاشتراكيين للأدباء المنشئين أن يتسلحوا بالوعي الطبقي حتى تمكنهم رؤية الواقع رؤية صحيحة . فكلتا الدعوتين تؤكد الوظيفة الاجتماعية للأدب ، التي يمكن تلخيصها — بالنسبة لهذين الفريقين — في تثبيت القيم الأخلاقية للطبقة العاملة . فهذا هو ما يعنيه ستالين بقوله إن الكاتب هو مهندس الأرواح ، وهو ما يعنيه سارتر كذلك بقوله (« ما الأدب » ص ٢٨٢) إن العامل هو أصلح موضوع لأدب العمل — الذي يجب أن يحل محل « أدب الاستهلاك » ، أدب الطبقات الطفيلية . ولكن بين الفريقين بوناً بعيداً من جهتين : من جهة الأخلاق التي يجب أن يرسبها الكاتب المعاصر ، فقد تكون الأخلاق في نظر ستالين هي « الأخلاق الاشتراكية » ، ولكن هذا المفهوم يتحدد لديه ولدى كتاب حزبه بالصراع الطبقي ، أي أن الأخلاق الاشتراكية هي تلك التي تهى لانتصار الطبقة العاملة وتثبيت هذا الانتصار . ومن ثم فالحب والصداقة لا سبيل إليهما إلا بين رفاق الكفاح ، وإلا فهما عاطفتان بورجوازيتان ، وإذا تمسك المكافح بشيء من الوفاء لصديق مغضوب عليه من الحزب كان عمله هذا عملاً غير أخلاقي بمقياس الأخلاق الكفاحية . أما سارتر فمقياس الأخلاق عنده يوشك أن يكون دينياً بغير دين . إنه أولاً الصديق مع النفس . فالرذيلة الكبرى في نظر الأخلاق الوجودية هي رذيلة خداع النفس — أو « سوء النية » حسب الترجمة الحرفية — ومن الصديق مع النفس تنبع كل الفضائل العملية الأخرى : الدفاع عن الكرامة الإنسانية ، والشجاعة في مواجهة الشر ، وقبل كل شيء القدرة على تجاوز معطيات الموقف التي تتمثل — على الخصوص — في انتماء الفرد لطبقة معينة أو جنس معين . فالأخلاق في نظر الواقعيين الاشتراكيين نسبية دائماً ؛ ولكنها في نظر الوجوديين مطلقة يصل إليها الإنسان بتجاوز الموقف النسبي . وهذا الفرق مرتبط بمفهوم القيم الأدبية لدى كل من الفريقين . فالأدب عند الوجوديين يمثل قيمة مطلقة ، وإن تكن غير مجردة ، من حيث إن الفرد يحققها دائماً في التاريخ . أما عند الواقعيين الاشتراكيين فهو يمثل قيمة عملية نسبية نابعة من الصراع الطبقي أو منعكسة عنه .

ويترتب على هذا الفرق الأول فرق ثانٍ لا يقل عنه أهمية ، وهو يتعلق بمفهوم كل من الفريقين لمسئولية الكاتب أو التزامه . فمسئولية الكاتب الواقعي الاشتراكي تنبع من انتباهه الطبقي والحزبي ، في حين أن مسؤولية الكاتب الوجودي تنبع من اختياره الحر . وليس الاختيار الحر عند هذا ، كما قد يُظن ، جرياً وراء كل نزوة وأى نزوة ، ولكنه اختيار يتم في حدود الموقف المعطى بهدف تغييره . فالإنسان — كما تقول الوجودية — لا يختار عصره ، ولكنه يختار موقفه من وقائع ذلك العصر . وبما أنه ، عند التحليل الأخير ، محاصر بما يشبه جدران مصيدة ، فإن إنسانيته تنحصر في ابتكار المخرج . وكل إنسان يحاول أن يتكرر مخرجه الخاص . ولكن مهمة الأدب الوجودي هي أن يضع الناس — أو بتحديد أكبر : الجمهور الذي يكتب له — في قلب العصر بمشكلاته واحتمالاته ، ليضيفوا عليه المعنى من خلال سلوكهم الذي يختارونه بإرادة واعية حرة .

على أن حديثنا عن الوجودية والواقعية الاشتراكية في هذا المقام وبشيء من التفصيل لا يعنى أنهما تنفردان دون غيرهما من المذاهب النقدية الحديثة بتأكيد الارتباط — على نحو ما — بين القيم الجمالية والقيم العملية . فهذه الصلة ملحوظة في كل المذاهب النقدية على اختلافها ، إلا عند من يسمون أصحاب « الفن للفن » . ولكن الفرق بين مذهب ومذهب — من هذه الجهة — يرجع غالباً إلى مدى إبراز الصلة أو تأكيدها أو التصريح بها ، بحيث يقتربون بدرجات متفاوتة من موقف أفلاطون ، وإن كان الملاحظ عملياً أن السيطرة الخارجية على الأدب من قبل الحكومات والأحزاب والمؤسسات وجماعات الضغط الخ . ، تمارس ما دعا إليه أفلاطون بممارسة بالغة حد القبح أحياناً . فالمنشئ والناقد كلاهما مضطران إلى اتخاذ سلسلة من المواقف في حياتهما العملية ، فهما منحازان بالضرورة . ومعنى ذلك أن المنشئ أو الناقد لا يستطيع أن ينظر إلى التجربة الفنية في هدوء بعيداً عن ضوضاء هذا العالم . وبما أن الإنسان — في النهاية — وحدة ، أو يحاول أن يكون كذلك وإلا خرج عن حد العقلاء ، فلا بد له من أن يحاول ، بطريقة ما ، التوفيق بين موقفه العملي وتجربته الفنية ، وذلك بالتجاوز أو الارتفاع فوق الظروف الزمانية والمكانية التي تحيط به ، حتى يحقق قدراً من الموضوعية أو شكلاً من أشكال المطلق . وهذه هي هبة الإنسان العظمى ، أو المعنى الأعمق للإنسانية إن شئت . وإنما نشعر بأن ثمة مرضاً ما حين

تحتل النسب ، فسخر من الفنان البوهيمي كما تنفر من رجل السياسة الذى يحاول أن يحدد للمنشىء أو الناقد أسلوب عمله .

ومهما يكن أصل « التجربة الفنية » فى النفس — وسنتحدث عن هذا بشيء من التفصيل فى الفقرة التالية — فإننا لابد أن نراها — آخر الأمر — متعددة السطوح والألوان كالبلورة . وربما كانت أشد الأفكار شيوعاً عن ارتباط القيمة الفنية بالقيمة العملية هى تلك التى تربط بين الفن — والأدب خاصة — وما يسمى الحضارة . ومفهوم الحضارة مفهوم عملي ، لأنه يتعلق بطرق الحياة والسلوك أكثر مما يتعلق بالمعرفة . فممن ألحوا على فكرة ارتباط الفن بالحضارة ، وتوقف كل منهما على الآخر ، الشاعر الناقد الإنجليزي ت . س . إليوت . ومع أن مفهوم التغير — الذى يميز الفكر الوجودي والفكر الماركسي معاً — غير غائب تماماً لديه ، فإن مفهومه للحضارة (كما يظهر على الخصوص فى كتابه « ملاحظات نحو تعريف الثقافة ») أقرب إلى الثبات ، إن لم نقل الجمود . ومن هنا جاء ذلك التناقض الذى لاحظته كثير من دارسيه بين إليوت الناقد المحافظ وإليوت الشاعر المجدد ، « دكتور جيكل ومستر هايد » ، كما عبر الناقد الأمريكى جون كرو رانسوم .

وحول هذا الموضوع بالذات — ارتباط القيم الفنية بالقيم العملية — يجب أن يتوقع القارئ أكبر قدر من الضجيج واختلاط الأصوات . فهنا قد اقتربنا من دائرة « المصالح » حيث لا رحمة ولا إنصاف . هنا تُبادَل الاتهامات بسهولة فيكون إليوت ومن نحا منحاه رجعيين ، ويكون الواقعيون الاشتراكيون عبيداً ، ويكون الوجوديون طغمة من البورجوازية الصغيرة المتعفنة . والصورة أشبه بتلك الرسوم المختلطة التى تقدمها الصحف فى أركان التسلية . تحتاج إلى شيء من الخدق وأن يكون فى يدك قلم رصاص حتى تبين معالم الأرنب والذئب والحمل . والتسلية هنا أكبر لأنك أمام قطعة من الفن الحديث تخرج الصوت بالشكل باللون . ولا تلبث — بعد أن تبين لك ما تبين — أن تكتشف ما هو أطرف : فكل فريق يعتمد التشويش على خصمه باستخدام مصطلحاته نفسها . فالإليوتيون والوجوديون يصمون الماركسين بأنهم رجعيون . والماركسيون يرمون خصومهم جميعاً بأنهم خدام السلطة . وهذه المزاعم وما إليها — وهى سياسية صريحة كما ترى — لها ترجماتها التى لا تبعد عنها كثيراً فى النقد ، مثل : الشكلية ، الميكانيكية ، الواقعية الفوتوغرافية ، وهى تسميات أشبه باللافتات .

ولكن القارئ العربى الذى يخوض فى هذه المذاهب لا يحسن به أن ينسى أن ثمة خلافات هائلة بيننا وبينهم . فالظروف التى يعيش فيها القارئ العربى والكاتب العربى تتسم بفراغ هائل . فى الغرب والشرق هناك خيارات واضحة تفرضها نظم سياسية حديثة قوية ، لها تقاليدها كما أن لها تطلعاتها ؛ ويفرضها تراث ثقافى حى تعهدته أجيال من العلماء بالتحقيق والدرس . أما فى عالمنا العربى فالقديم مجهول أو شبه مجهول والجديد ضعيف مترنح . الأرض غنيمة والسماء شحيحة . الكاتب كصارخ فى برية والقارئ كضال فى صحراء . التحديات لا حد لكثرتها ولا لضخامتها ولكن كذلك أيضاً الاحتمالات . الفكر الواضح والعمل الدءوب والإحساس المباشر بالواقع ، هذه هى حاجة القارئ والتزام الكاتب ، ليصنعا حياة وليصنعا جمالاً ، وبدونهما سوف تغرق فى طوفان الكلمات ، ولا يكون جديد المذاهب فى الأدب والنقد إلا شقشقة من نوع آخر .

اللذة الفنية :

لاحظنا فى القسمين السابقين أن من يذهبون إلى إثبات قيمة علمية أو أخلاقية (عملية) للأدب لا بد لهم من إحدى اثنتين : إما إخضاع الأدب للعلم أو الأخلاق وإما ادعاء أنه مؤسس للعلم أو مؤسس للأخلاق . وهذان موقفان منطرفان يتخذهما — غالباً — الفلاسفة وأصحاب العقائد . فأما الشعراء أنفسهم ، وكذلك النقاد المنقطعون للشعر والأدب ، فقلما نظروا إلى الفن الأدبى من جانبه العلمى أو جانبه الخلقى . فهذا البحرى يقول عائياً بعض النقاد المتفلسفين فى عصره :

كلفتمونا حدود منطقكم فى الشعر يغنى عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج بالمت طلق ما نوعه وما سببه
والشعر لمح تكفى إشارته وليس بالهذر طرأت خطبه

وهذا القاضى على بن عبد العزيز الجرجاني يرد على بعض نقاد المتنبى قائلاً :

« والعجب ممن ينتقص أبا الطيب ويغض من شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة وفساد المذهب فى الديانة فلو كانت الديانة عاراً على الشعر وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر لوجب أن يمحى اسم أبى نواس من الدواوين ،

ويحذف ذكره إذا عُدت الطبقات ، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ... ولكن الأمرين متباينان ، والدين بمعزل عن الشعر .
(« الوساطة » ، ص ص ٤٩ — ٥١)

فما قيمة الشعر إذن ؟ أو ما مبعث هذه اللذة التي نجدها عند قوله أو إنشاده أو سماعه ؟ المذهب الغالب عند النقاد العرب ، لا يكاد يشذ عنه أحد منهم ، هو أن موافقة الشعر للنفس تحدث لها طرباً وأريجاً . ويقارن ابن طباطبا بين تقبل الفهم للشعر الحسن الذي يرد عليه ، وتقبل كل حاسة من حواس البدن لما يتصل بها مما يوافقها : « فالعين تألف المرأى الحسن وتقتدى بالمرأى القبيح الكريه ، والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالمتن الخبيث ، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع المر ، والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالجهر الهائل ، واليد تنعم بالملس اللين الناعم وتتأذى بالخشن المؤذى . والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق ، والجائر المعروف المألوف ، ويتشوف إليه ويتجلى له ، ويستوحش من الكلام الجائر والخطأ الباطل والخيال المنكر وينفر منه ويصدأ له . »

(« عيار الشعر » ص ص ١٤ — ١٥)

وعلة الحسن في كل ذلك هي الاعتدال ، « كما أن علة كل قبيح منفي الاضطراب » .

لقد تضمنت هذه العبارات مبدئين كلاسيين مهمين : أولهما أن المعاني الشاذة (التي تناقض « العدل الصواب الحق والجائر المعروف المألوف ») يجب اجتنابها في الشعر ، كما يجب أن يُجتنب الخطأ الباطل والخيال المنكر ؛ لا لأن الشعر يُطلب لما يتضمنه من علم ، بل لأن النفس تنفر من الشاذ والخطأ والخيال . وهذا مبدأ من المبادئ التي تضمنها كتاب الشعر الأرسطي في كثير من المواقع ، دون أن يلح على شرحه في أي موضع منها . فمن ذلك قوله : إن عمل الشاعر ليس رواية ما يقع ، بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة ؛ وتفسيره اعتماد شعراء التراجيديا على القصص المعروفة التي تنسب إلى شخصيات مشهورة بأن « الممكن هو مقنع ، وما لم يقع فلسنا نصدق بعد أنه ممكن ، أما ما وقع فبين أنه ممكن ، إذ لو لم يكن ممكناً لما وقع » . (ف ٩) ؛ وقوله إن الشاعر لا ينبغي له أن ينقض القصص الماثورة (ف ١٤) ؛ وحته الشاعر المسرحي على أن يتمثل المنظر

بعينه حتى لا يأتي بما لا يقبله النظارة (ف ١٧) ؛ وقوله إن الشعر الملحمي أكثر قبولاً لغير المعقول لأن الشخص لا يرى وهو يعمل (ف ٢٤) .

وقد عبر كلاسيو القرن السابع عشر عن هذا المبدأ نفسه ، وإن كان استعمالهم لكلمة « الحقيقة » في سياق تقريرهم للمبدأ مثيراً لشوع من اللبس ، كما في هذه الأبيات المشهورة لبوالو :

« لا جمال إلا في الحقيقة ، وإنما تميل النفس إلى الحق . فليكن هو المقدم دائماً حتى في الخرافة . فبراعة الكذب في نسج الخيال تجعل الحق يضيء للعيون » .

والمبدأ الثاني هو مبدأ الاعتدال . وهو مبني على أن العمل الأدبي مكون من أجزاء : فهو مؤلف من كلمات لها معانٍ ، ولها كذلك جرس وإيقاع . والمعاني المؤلفة تختلف أنواعها بين إخبار واستفهام وتمنٍ الخ . ، وتختلف كيفياتها بين تصوير لمشهد أو تقرير لحال الخ . ، كما أن الجرس والإيقاع يختلفان بين ليونة وصلابة ولطف وحدة الخ . والذوق الكلاسي يؤثر الاعتدال في ذلك كله ، كما يؤثر الاعتدال في علاقة الأجزاء بعضها ببعض . وقد عني أرسطو بتفصيل أجزاء التراجيديا (القصة والخلق والفكر والمنظر والغناء والعبارة) ، ثم أجزاء كل جزء (التعقيد والحل ، الانفعالية والأخلاقية ، الإثبات والمناقضة ، أحاديث الممثلين وأغاني الجوقة ، الخ .) ونبه (ف ١٨) إلى أن الشاعر يجب أن يجمع بين الأجزاء كلها أو بين أهمها ، وإلى أن أحداث القصة يجب أن يترتب بعضها على بعض (ف ف ١٠ و ٢٣) وإلى مراعاة « المناسبة » في الأخلاق (ف ١٥) وفي العبارة (ف ٢٢) ، كما نبه إلى اعتماد الطول المناسب مع وضوح العلاقة بين الأجزاء « لأن الجمال هو في العظم والترتيب » (ف ٧) . أما الكلاسيون المحدثون فقد كان تمسكهم بالقواعد ونفورهم من التعبير الفردي شرطين لشيوع النظام والتوازن في بنية العمل الأدبي ولغته . ومن ثم رفضوا المواقف المتطرفة التي تنطوي على عنف أو قسوة أو ضعف أو تمهالك (ولهذا عدوا شكسبير « بربريا ») ، كما ألزموا العبارة حدود الوضوح والاعتدال بين الإغراب والسوقية .

ومدار هذين المبدئين (الاعتدال والتزام المعاني المألوفة) على علاقة خاصة بين

الشاعر وقارئه ، علاقة قوامها الألفة والاعتراف المتبادل : فالشاعر لا يفجأ قارئه أو سامعه بما لا يتوقع (يعبر ابن طباطبا عن ذلك بقوله : « ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدّها استفزازاً لمن يسمعها الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه ، وقبل توسط العبارة عنه » ص ١٧) ومن ثم تصبح وظيفة الشعر هي الإمتاع المحض . ولم يكن ثمة ما يدعو إلى اتخاذه وظيفة أخرى . فقد كان « الإمتاع » قيمة كافية في مجتمع بغير تساؤلات ، وكان للشاعر مكان محدد في تقسيم العمل ، كفنان ملحق ببلاط ملك أو أمير . فلما اضطرب وضع الشاعر في المجتمع نتيجة لظهور طبقات جديدة ، واحتدام الصراع بين هذه الطبقات ، وتبع ذلك انهيار القيم التي كانت تهيمن على سلوك الأمراء في المجتمع القديم ، لم يعد بمقدوره أن يتمتع ، بل أصبح مدفوعاً ، في كثير من الأحيان ، إلى أن يغضب ويثير .

ولكن مشكلة الشاعر المعاصر هي أنه لا يملك سلطة تملّ على أحد قبول شعره . فهو لا يستطيع أن يقدمه للناس إلا إذا وعدهم — من أول لحظة — بتلك « التجربة الجمالية » التي يشعرون بحاجة نفسية إليها . فهل معنى ذلك أن يعطيهم الدواء المر في غلاف من السكر ؟

العجيب أنه لا يستطيع ذلك أيضاً ، مع أن الشاعر الكلاسي كان يستطيعه . فالشاعر الكلاسي لم يكن يقدم فكراً جديداً أو غريباً ، بل كان فنه منحصراً في جودة التأليف ليلتذّ الفهم بتركيبة متقنة ، كما يلتذّ الذوق بلون تنوّق فيه طاهيه . ومن ثم لم يكن يصعب عليه أن يصوغ الحكمة في قالب لا يعجب العقل فحسب ، بل تطرب له الحواس أيضاً . أما الشاعر المعاصر (أو الكاتب المعاصر) فإذا كان صاحب فكر فهو حائر بفكره : إذ من العسير عليه جداً — بل من المتعذر — أن يصل بهذا الفكر إلى مرتبة الوضوح الكلاسي . فإذا فرض أنه وصل إليها — أو قدّم إليه الفكر جاهزاً بواسطة مكتب سياسي أو دائرة حكومية — وحاول أن يضعه في قالب قصة أو رواية أو قصيدة فسوف يلقي من قرائه إغراضاً واحتقاراً ، وسيبصمون أدبه بأنه « أدب دعاية » ، لا لأنه يحتوي على فكرة مرفوضة — فقد يقبلونها إذا قدمت إليهم عارية — بل لأنه يبدو لهم مسخاً لا يوافق مظهره حقيقته .

لا بد إذن لمن يريد أن يكتب فناً في هذا العصر ، أو يفكر تفكيراً نقدياً في الفن ،

من أن يدقق النظر في مفهوم « التجربة الجمالية » واللذة التي تنطوى عليها . وأول ذلك النظر في قياسها على اللذة الحسية . فقد يبلغ مجتمع ما درجة عالية من الترف والتعقيد فيما يتخذ من مآكل ومشارب وعطور ، بحيث يزيد الالتذاذ بهذه الأشياء على الالتذاذ العادى ، لما يداخله من طرافة الجديد ، والتطلع إلى المجهول . ولكن مثل هذه اللذات تبقى في العادة محصورة في نطاق الحاسة المعينة . فالالتذاذ بالطعام ، مهما يكن طيباً ، لا يثير تلك النشوة المبهمة التي لا نستطيع أن نحدد مآثاها ، والتي نسميها « اللحظة الجمالية » . ولعل طفيلياً كأشعب ، ملأ عليه حب الطعام حياته ، يمكن أن يستشعر شيئاً قريباً من هذه التجربة الجمالية ، بل يمكن أن تترك لذة الطعام في نفسه أثراً باقياً ، فيظل يذكره بنوع من الحنين أو الأمل في المعاودة . ولكنه ، مهما تكن طبيعته منحرفة ، يظل التذاذه أو تشوقه قريباً من صورة الفعل المنعكس الذى يتمركز في بعض أجزاء الجسم . بل إن الرغبة الجنسية ، وهى القوة الكامنة وراء معظم ما نحتة المثالون وصوره المصورون ونظمه الشعراء ، يمكن — في تحقيقها الحسى — أن تحدث نشوة أكثر حدة من أى تجربة جمالية ، ولكنها لا تزال نشوة محصورة وموقوتة . فالتجربة الجمالية تتميز عن لذات الحواس بصفتين أساسيتين : الشمول والبقاء . فمع أنها لا تشبع رغبة واحدة أو حاسة واحدة إشباعاً كاملاً فهي تشبع الرغبات والحواس مجتمعة إلى درجة كافية للشعور بالرضى والامتلاء . وهى تترك في النفس ذكرى حية ، حتى حين يشحب المثير الأصل . وهذه الصفة الأخيرة لا تميزها عن لذات الحواس فقط ، بل عن جميع اللذات الراجعة أصلاً إلى غرائز المحافظة على الذات أو المحافظة على النوع ، وكذلك اللذات الوهمية التي يصطنعها الإنسان باستخدام المواد المخدرة أو الاستسلام لأحلام اليقظة .

ونعنى بالنوع الأول (اللذات الراجعة أصلاً إلى غرائز المحافظة على الذات أو المحافظة على النوع) لذات مثل المراهنة والمشاركة في الألعاب ومشاهدة المباريات الرياضية ونحو ذلك ؛ فهذه اللذات تعبير غير مباشر عن النزعات القتالية لدى الإنسان . وقريب من هذا النوع عادة « النجوم » التي لا تقتصر على نجوم الغناء أو التمثيل أو الرياضة ، بل يمكن أن تشمل المشاهير عموماً حتى في عالم الجريمة . فالشاب يشعر أمام « معبودته » والفتاة أمام « معبودها » — حتى ولو كان « اللقاء » عن طريق صورة في مجلة — بنشوة من الإعجاب ليس وراءها مطمع ، ولكنها تعبير

خالص عن غريزة الخضوع . فمثل هذه اللذات التي يبدو أنها أصبحت مقطوعة الصلة بأي غرض نفعي ، تظل دائماً مرتبطة بالمشير محدودة بوجوده . ولا كذلك النوع الذي نسميه لذات فنية .

أما النوع الثاني (اللذات الوهمية) فالدليل على أنها قصيرة العمر أنها تنسى حالاً يصحو المرء منها . وإذا تذكرها الإنسان حال صحوه — وقد يحدث هذا في أحلام اليقظة وبعض الأحلام التي تتميز بنوع من الوضوح — كما إذا حلم الإنسان بأنه نظم قصيدة أو كتب قصة ، وربما تذكر جزءاً من القصة أو القصيدة — فإن سخافتها تبدو له من الوهلة الأولى . فالحلم — كما كتب توفيق الحكيم مرة — فنان رديء . وفي دراسة لعالم نفسية أمريكية (تشارلوت لاكنر دويل : « العملية الإبداعية ») روت عن أحد المؤلفين الموسيقيين أنه كان يحلم بألحان بالغة الروعة ، فإذا أصبح نسيها . فعمد إلى وضع بعض أوراق التدوين الموسيقي على منضدة السرير ، وعندما أتاه الحلم الرائع بادر بتسجيلها ثم عاود النوم . ثم نظر فيها بعد أن استيقظ . قال المؤلف الموسيقي وهو يهز رأسه في ختام القصة : « لقد كان شيئاً بشعاً يا شارلوت . في ضوء النهار كان شيئاً بشعاً » .

وهكذا نصل إلى خاصية ثالثة للتجربة الفنية . وهي أنها تجربة يتحكم فيها العقل ، ولا يصل إليها المرء إلا من خلال معاناة للواقع يمكن أن تكون طويلة ومؤلمة .

مشكلات وحلول :

هذا الجانب العقلي للتجربة الجمالية هو ما أكدته كانت حين جعلها نوعاً من الحكم مبيناً على إدراك صفة شكلية في الشيء تنسجم مع قوى العقل نفسه . فهذا الانسجام أو التناغم حالة عقلية محضة . (ومن ثم لا ينبغي قياسها على اللذات الجسمية كما ذهب ابن طباطبا) . وكل ما يميزه عن الحكم العلمي هو أن هذا الأخير ينظر إلى الشيء بمقتضى مفهوم معين ، مرتبط بهدف معين ، في حين أن الحكم الجمالي لا يعتمد على مفهوم مقرر ، ولا يرتبط بهدف ، فهو تأمل محض . ويرى كانت أن شعور الإنسان بقابلية مثل هذا الحكم لأن ينقل إلى الغير ، وتوقع قبوله منهم ، سابق للشعور بالمتعة الجمالية ، وكأن المتعة الجمالية إنما تنشأ عنه . (« نقد الحكم الجمالي » ق ١ ، ك ١ ، ف ٩) .

إن هذا التصور يحل مشكلات مهمة ويطرح مشكلات أخرى . لقد حل مشكلة بدت لكانت — كما بدت لكثير من المفكرين والنقاد قبله وبعده — جوهرية ، وهي : كيف يمكن أن تكون المتعة الجمالية — وهي إحساس ذاتي خالص ككل إحساس باللذة أو الألم — ذات قيمة عامة ؟ وذلك بأن ردها إلى استعداد عقلي مشترك بين البشر جميعا . وحل مشكلة العلاقة بين الفن من جهة وكل من العلم والأخلاق من جهة أخرى ، فأثبت للفن — أو للحكم الجمالي بصفة عامة — قيمة مستقلة عن القانون العلمي والقانون الأخلاقي كليهما . ويمكننا أن نقول إنه جعل الأول سابقاً للأخيرين وأعم منهما ، لأنه يعنى توفر الإمكانية لإدراك الشيء بناء على حصول التوافق بين المدرك والمدرك . وأهم من هذا وذاك بالنسبة لنا أنه حل المشكلة النقدية الكبرى حين فتح الباب لإمكانية كون النقد علماً مع أنه يعتمد على تجربة جمالية ذاتية ؛ فكما أن القوانين الطبيعية نتجت من اختبار الأشياء المادية في ضوء بديهية من بديهيات العقل ، فلا شيء يمنع من إمكان التوصل إلى « قوانين » نقدية إذا نجحنا في استخراج « بديهيات التناغم » الكامنة في العقل ، وجعلناها دليلاً في تذوق الأعمال الفنية .

إلا أن اطراد القانون العلمي لا يثير شيئا من الدهشة ، في حين أن وراء « القانون الفني » شعوراً بالدهشة الدائمة ، لأن صدقه نفسه يقتضى غرابة متجددة : ففي كل تجربة جمالية جديدة نعيد اكتشاف حقيقة أن العالم قابل لأن يفهم . وتأسيساً على هذه الفكرة يمكننا القول إن فلسفة كانت الجمالية تشير إلى النقيضة الكبرى المميزة للفن والتي تجعل « الحقيقة الفنية » — إن أبینا إلا أن نسميها هكذا — مختلفة عن الحقيقة العلمية ، وقوانين النقد مختلفة عن القوانين الطبيعية : وهي أن القانون الطبيعي متى تقرر لم يعد ينطوي على أية غرابة ، لأن المتوقع — والمتحقق فعلاً — هو أن تثبت صحته كلما توافرت شروطه ، في حين أن الغرابة داخلية في مفهوم كل قانون فني ، أي أن القانون الفني ينطوي على نقضه . فإذا كانت المنطقة التي يعمل فيها الفن هي منطقة « الدهشة لأن العالم قابل للفهم » — قبل أن يأتي العلم ليفهم هذا العالم فعلاً — فلا بد أن ينطوي كل قانون فني على نقيضة أن ما يبدو غير مفهوم هو في الحقيقة صالح لأن يقتنصه الفهم . وبما أن العالم لا تنقضي عجائبه ، فسنتظل دائماً بحاجة إلى الفن ليهدي فرعنا منه . ولا ينبغي أن نتوقع من أي قانون فني أن يسمح لنا بالتنبؤ عما سيكون عليه أي عمل فني يطالعنا به المستقبل ، إذ

إن وظيفة التنبؤ مناقضة لطبيعته . أما إن كان « القانون » الفني وصفاً للتقاليد الفنية التي سارت عليها مدرسة أدبية ما ، أو فن أدبي معين ، فإنه لا يعود قانوناً بالمعنى الصحيح ، بل يصبح تصنيفاً وتعريفاً ، وهذا هو ما ينبغي أن يعالج في تاريخ الأدب كما نزمع أن نفعل إن شاء الله .

حسبنا هذا القدر الآن لبيان ما نراه تصوراً مقبولاً للقانون النقدي ، تأسيساً على فلسفة كانت الجمالية . ولننظر إلى الجانب الآخر ، أى المشكلات التي أثارها هذه الفلسفة ، وهي لا تقل أهمية عن المشكلات التي حُلّت .

فأولى هذه المشكلات أن كانت ، في حرصه على إثبات نوع من الموضوعية للتجربة الجمالية ، قد أحالها إلى عمل عقلي صرف (وإن كان للخيال اشتراك فيه) . وبذلك نجح في إثبات اتفاق الأحكام الجمالية أو توقع هذا الاتفاق . ولكنه غفل أو تغافل عن الاختلاف الذى يقع بين هذه الأحكام من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى بيئة ومن مدرسة إلى مدرسة . وتتصل هذه المشكلة بمشكلة أخرى وهي تجريد التجربة الفنية من الطابع الانفعالي الذى هو أوضح مميزاتها . فظاهر قوله أنه يحصر المتعة الجمالية في الشعور بعمومية الإدراك البديهي للشكل وصلاحية هذا الإدراك لأن يُنقل إلى الآخرين . ومع أن لهذا الشعور تأثيراً لا ينكر ، فإنه أضعف من أن يفسر عمق التجربة الفنية وقوتها . وقد اعترف كانت بذلك ضمناً حين جعل هذه الحالة خاصة بما سماه « الجمال النقي » ، وزعم أن ماعدا ذلك ، مما يدخل فيه الانفعال أو الحس ، « جمال مضاف » ، ثم حين سلّم بأن في الطبيعة من المشاهد ما يروع بفخامته أو قوته ، حتى وإن خلا من الجمال الشكلي ، وأعطاه اسم « الجليل » .

لقد تعمد كانت أن يأخذ أمثله من أبسط الأشياء في الطبيعة (زهرة أو شكل زخرفي) ، ومن ثم قصرت فلسفته الجمالية عن تفسير اللذة المركبة التي يجدها المرء في الأعمال الفنية . وفضل خلفاؤه أن يبحثوا عن سر هذه اللذة في التوافق الذى أشار إليه بين القوى النفسية والأشياء الخارجية . وبينما صرف معظم جهده إلى دراسة « الذوق » أى إدراك الجمال ، كان أكثر اهتمامهم منصّباً على « الخلق » أى محاولة فهم النشاط النفسى الذى يقوم به الفنان على أنه الأصل الذى يسير الذوق في أثره . وفي فهم ذلك النشاط برزت فكرة « اللعب » (شلر) ؛ و « الخيال » الذى يذيب

المدرجات ويخلق القصيدة ككائن عضوى له شكله الخاص (كولردج) ؛ وتأمل التجربة واسترجاع الانفعال في حال من الهدوء (ورد سورث) . فثمة معنى مشترك في هذه الأقوال ، يضيف مفهوماً جديداً ومهما إلى مفهوم كانت للجمال الشكلي . إن اللذة الفنية عند كانت نقاء مطلق ، تجرد تام من كل انفعال أو رغبة ، ولذلك لا توجد إلا في الشكل الخالص ، فحتى اللون يعمل صبغة انفعالية ولذلك يجب أن يُنفى من هذه اللذة النقية . إنها ، في الحقيقة ، لذة لا تليق إلا بالملائكة ، لأن الحرية المطلقة التي تعبر عنها تنطوى على نفى كل ارتباط . أما اللعب فلا يعنى إلا نفى الجبرية ، وتأکید المتعة بالفعل نفسه . وأما الخيال الخلاق فيعنى تحطيم تماسك الواقع ، وإعادة تشكيل أجزائه بعمل يحكى حقيقة الخلق الأول نفسه . وأما العبارتان الأكثر شيوعاً وتواضعاً : تأمل التجربة ، واسترجاع الانفعال في حال من الهدوء ، فتعنيان التباعد عن حدة الانفعال ، بحيث يرتفع الفنان فوق عجاج التجربة ، فلا يبقى إلا جوهرها الصافي .

فاللذة الفنية ليست حرية مطلقة ، ولكنها « تحرر » شاق من قيود الضرورة . وفي هذه الحدود يجب فهم قضية الشكل والمضمون . فالمضمون هو مادة الحياة ، أو — بتعبير أدق — العالم الحيوى للكاتب ، والشكل هو التعبير الرمزي عن ذلك العالم (من خلال صور أو أشخاص أو حوادث ، أو حتى أفكار) الذى يجعله شيئاً قابلاً للفهم ، ومن ثم للسيطرة عليه . فالفهم هنا ليس عملية عقلية محضة ، ولكنه احتواء متبادل ، أو شعور بالتطابق — ولو أنه تطابق موقوت وحرَج — بين الإنسان والعالم . وغنى عن البيان أن هذا التطابق يصبح بلا معنى لو فرض (وهو فرض مستحيل لأنه ينطوى على تناقض) أنه تم بين الفنان كفرد وعالمه كقوى مجردة . فعموم التجربة ، كما أشار كانت ، شرط لجماليتها (وإن لم يكن بالضرورة هو السبب المنشئ لها كما زعم) . ولا يمكن — عقلاً — إلا أن يتشخص العالم من جهة ، ويفقد الفرد ذاتيته من جهة أخرى ، حتى يلتقيا .

إن التجربة الجمالية ، في جوهرها الصافي ، لحظة نادرة ، ولكننا نخوض إليها بحاراً من المعاناة ، وإذا ظفرنا بها ولو مرة تركت علينا طابعها طول العمر . وإذا كانت ثمة « قيمة مطلقة » في حياة الإنسان فهذه هي القيمة المطلقة الوحيدة ، لأن البحث عن الحقيقة — كما يقول سنتاينا — موجه دائماً لإخضاع الطبيعة لمطالب الحياة

المادية ، وما نسميه القيم الأخلاقية ليس إلا وسيلة لدفع المضار الاجتماعية (« الشعور بالجمال » ، فف ٢ ، ٣ ، ٥) ، أما التجربة الجمالية فإنها لا تحتاج إلى أن تركزى نفسها بالاستناد إلى العلم أو الأخلاق ، بل هي بالأحرى الشرط الضرورى لكل علم حقيقى وكل أخلاق أصيلة ، لأنها التعبير الأكمل عن حرية الإنسان ، وبدون الحرية يصبح التفكير الفلسفى — والتفكير العلمى من ثمة — مطلباً مستحيلاً ، كما تصبح الأخلاق تكلفاً ونفاقاً .

ولكن أى حرية لذلك الكائن الذى يشارك الحيوان فى غرائزه وحواسه ، ولا يستطيع العيش بعيداً عن المجتمع وقيوده ، وإذا أراد أن يتحدث عن تجاربه الروحية (سواء أكانت حقيقة أم وهما) خائته الكلمات ؟ لا جرم أن فهم التجربة الفنية على هذا النحو يخلق من المشكلات أكثر مما يقدم من الحلول . ولكننا سنحاول اقتراح حلول لبعض هذه المشكلات بأن ننظر — بشيء من الدقة — فى عمل كل قوة من القوى الثلاث التى تشترك فى صنع هذه التجربة . وأعنى بها : المنشئ والنص والقارئ . ولعل اعتماد التجربة الفنية على هذه العوامل الثلاث أن يكون أمراً بديهاً ، وإن حاولت المذاهب النقدية المختلفة أن تدعم واحداً منها على حساب الآخرين . ولكن ربما قام الجدل حول دور الناقد . ومع أننا تحدثنا فيما سبق عن طبيعة النقد ووظيفته فإننا لم نميز بين النقد والقراءة . لقد تناولنا النقد ، بطريقة إمبيريقية محضة ، على أنه شيء موجود ، ولم تعد محاولتنا بيان المكان الذى ينبغى أن يحتله ، والأدوات التى تناسب وظيفته . إلا أن تحليل هذه الوظيفة لا يظهر أى عنصر زائد أو مختلف عما يقوم به القارئ العادى . وكل ما يمكننا قوله فى هذا الصدد هو أن الناقد قارئ محترف . والمحترف فى كل صناعة — كما هو معروف — هو ذلك الذى لا يزاو لها ليشيع حاجة أو يرضى نفسه فحسب ، بل ليعرضها على الناس .

الفصل الخامس المنشئ

جدلية الاتصال والانفصال :

في تخطيط بيتسون ، يبدو كما لو أن دورة العمل الأدبي تتألف من شقين متناظرين تمام التناظر ، يتم أحدهما في ذهن الكاتب والآخر في ذهن القارئ . وقد حرصنا ، في عرضنا لهذه الدورة ، على أن نبين أنها لا تتم بطريقة ميكانيكية ، بل تخضع لتحولات غير منتظرة في كل مرحلة من مراحلها على كلا الجانبين . والسر في ذلك أن الدورة — في تصورهما الأمثل — لا علاقة لها بالزمن ، فلو استطاع الكاتب أن ينقل شعوره باللحظة الجمالية في لحظة واحدة إلى قارئ أو مستمع لحقق إشباعاً كاملاً لمشروعه الفني . ولكن هذا الاتصال الكامل ، الذي يشبه انقذاح شرارة بين سحابتين مشحونتين بالكهرباء ، لا يتم عن طريق الفن ، إنما يحدث في ومضات قد لا يجود بها الزمن إلا مرات قليلة في العمر : في اندماج صوفي كامل ، أو في نظرة بين حبيبين ، في هذه اللحظة الفياضة بالنشوة ، والمنفلتة من قبضة الزمان والمكان ، قبل أن تتسلل آلية العادة أو شهوة الامتلاك ، في مثل هذه اللحظة الإلهية يصبح الفن لغوا . ولأن اللحظات الجمالية الكاملة لا تتحقق إلا نادراً ومن خلال وسيط غير وسيط الفن ، فلا بد للفنان من أن يعالج كثافة اللغة — « السالكة سبيل الطعام » كما يقول المعري — ليصل إلى قارئ مفترض ، بأقل ما يمكن من الخسارة للحظة الثمينة التي دفعته في هذا المسلك الوعر . وعندما تتجسد اللحظة الشعورية في رمز لغوي يكون على الكاتب أن يفتت ذلك الرمز لينقله عبر سلاسل لغوية قصيرة أو طويلة ، مترابطة أو متقطعة ، متلاحقة عصبية أو بطيئة مسترخية ، إلى ذلك القارئ المهيم الذي لا يدري أين يوجد أو متى . (هي مسألة تستحق النظر : أيهما أسعد حظاً : الكاتب القديم الذي كان يتوجه إلى راعٍ معروف ، أم الكاتب الحديث الذي يبحث عن قارئه — وقد لا يجده — بين طبقات مترفة لا تعرف الفن إلا نوعاً من التباهي ، وكتل مجهدة تريد أن تنسى قهرها في أحلام رخيصة أو ضحك صاخب ، وأفراد حائرين بائسين ، رافضين قانطين ، لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء ؟ بل أيهما أسعد حظاً : الكاتب الذي يكتب للتلفزيون أو الإذاعة أو الصحف السيارة ، ويعرف جمهوره جيداً لأنه يلقاه في الشارع والعمل والبيت والنادي ، ويتلقى منه أحياناً رسائل الإعجاب أو السباب ، أم الكاتب الذي يكتب لجمهور افتراضي ، راهن عليه بكل ما بقي لديه من أمل في نجاة الوطن ، أو الأمة ، أو البشرية ؟) .

لا جرم تصل « اللحظة الجمالية » إلى القارئ وقد أصابها غير قليل من النقص والتحريف . ولكنه — غالباً — لا يشعر بذلك لأنه لا يصير إلى اللحظة الجمالية إلا من خلال النص الذى بين يديه . إنما يشعر بهذا النقص الكاتب نفسه . ولهذا فإنها لا تنتهى ، بالنسبة إليه ، بانتهاء العمل الذى فرغ منه . إنها لا تنتهى إلا ريثما تبدأ من جديد ، فى عمل جديد أو محاولة مستأنفة لاقتناص اللحظة الهاربة . ولعل الأصح أن نقول إن اللحظة الجمالية تعود مرة بعد مرة ، وقد استأنفت حياة جديدة من خلال تجربة الأداء وتجربة الحياة معا (لأنها كلما دخلت فى تجربة الأداء وتفتتت إلى جزئيات ازدادت التحاماً بالواقع ؛ هذا بينما الكاتب نفسه يقتحم — بإرادته أو على الرغم منه — تجارب جديدة تعدل أفكاره ونهر أحلامه ؛ وبينما أجهزته البيولوجية والنفسية تتطور من تلقاء نفسها بفعل الزمن) . وهكذا يبدو أن « اللحظات الجمالية » ، التى تتمثل كل منها فى عمل « تام » ، لم تكن إلا حلقات فى سلسلة واحدة تتألف من نجاحات وإخفاقات متصلة ، ويكاد معنى اللحظة الجمالية يغيب عند الكاتب فى معاناة مستمرة للصنعة الأدبية . وربما سعى هذه المعاناة « معاناة البحث عن أسلوب » ، ولكن أكثر الكتاب عناية بالأسلوب يقول لنا إن الأسلوب « هو بالنسبة للكاتب وبالنسبة للرسام ، ليس مسألة تكتيك وإنما هو مسألة رؤية » .

الأصل النفسى للإبداع :

هذه الحاجة الملحة إلى المحاولة وتكرار المحاولة تدعونا إلى البحث عن « أصل » دفين لا يزال ينغص على الكاتب حياته ، ولا يكاد يسمح له بالتقاط أنفاسه . لقد وصف أفلاطون وأرسطو كلاهما الشعر بأنه ضرب من الجنون ، ومضى علماء التحليل النفسى فى العصر الحديث شوطاً أبعد فى المقارنة بين بواعث الإبداع الفنى وأسباب الاضطرابات النفسية . ومعلوم أن فرويد يرجع معظم هذه الاضطرابات إلى عقدة أوديب التى تترسب فى اللاوعى فى أعوام الطفل الأولى ، ثم قد تظهر فى الأحلام ، وقد تؤدي إلى سلوك عصائى ليس له فى الظاهر علاقة بأصل العقدة ، وقد تظهر فى الإبداع الفنى بصورة يقبلها المجتمع ولا يعيبها المبدع نفسه . ووراء عقدة أوديب مبدأ فلسفى جعله فرويد إحدى المسلمات الأولى فى نظرياته النفسية (على الأقل خلال القسم الأكبر من حياته العلمية) وهو مبدأ اللذة . ومدار هذا

المبدأ عنده على الإشباع الجنسي . فالكاتب ، أو الفنان عموماً ، إن لم يكن مدفوعاً بالحاجة إلى التنفيس عن عقدة دفينّة فهو على الأقل يعاني من نزعات جنسية مكبوتة ، وبدلاً من أن تنطلق في الأحلام أو أحلام اليقظة نراه يعبر عنها في شعره أو قصصه أو فنه بصورة يستحسنها المجتمع ، فتعود عليه بالشهرة والثراء اللذين يحققان له مآربه في الظفر بمحبة النساء .

ولا ريب أن الدافع الجنسي هو أهم الدوافع الفطرية في الإنسان ، وأن له في الفن ، عند المنشئ والمتلقي كليهما ، دوراً كبيراً . ولم ينفرد فرويد بين علماء النفس بإثبات هذا الدور ، فقد شاركه في الكثير من نظرياته ؛ ولاحظ التطوريون من قديم ارتباط الشعور بالجمال بالغريزة الجنسية . ومن الذي يمكنه أن ينكر مكان عاطفة الحب في الأعمال الأدبية ، أو استناد هذه العاطفة إلى الغريزة الجنسية ؟ ولكن التسليم بهذا الارتباط لا يستلزم أن تكون الغريزة الجنسية ، أو العقد الناشئة عنها ، أصل الإبداع الفني (ولا — من باب أولى — أن تكون هي القيمة المبتغاة من الفن ، كما بينا في الفصل الثاني) . إن تثبيت النظرية الفرويدية بالحياة إلى اليوم ، وربما لمدة طويلة أيضاً ، لا يفسره إلا تثبيت دعوى « عداء السامية » بالبقاء رغم زوال مبرراتها . فالنقد الذي يوجه إلى إحدهما يرتد إلى صاحبه بصورة تكاد تكون آلية . فإذا قال كاتب إن عداء السامية لم يعد فكرة موجهة في عالم اليوم انهم بمعادة السامية ، وإذا شك في إرجاع كل مظاهر السلوك البشري والحضارة البشرية إلى عقدة أوديب فسّر أنصار الفرويدية موقفه هذا بأنه يعاني من عقدة أوديب .

على أن هذا الموقف الصعب لا يجوز أن يحول دون النظر العلمي الهادئ في إرجاع النشاط الفني كله إلى الغريزة الجنسية ؛ وبلي ذلك البحث عن الأصل الواحد الذي تعد لحظات الإبداع الفني لدى الكاتب انبثاقات متكررة عنه . قد لا يكون من الصعب إرجاع مأساة « هملت » إلى عقدة أوديب ، ولكن هل يتيسر إرجاع « الملك لير » إلى عقدة إلكترا ؟ وإذا جاز أن نميز المرحلة القمية من حياة الرضيع (الأشهر الستة الأولى) بانغماسه التام في وجود أمه ، لنفسر مشاعر القلق والحزن والاشتياق التي يعبر عنها الشعراء بفتح وعيه على إدراك أن له كياناً منفصلاً عن كيان الأم ، فهلا يجوز أن نربط ابتداء الوعي بنقيضه ، أي إنعدام الوعي ، أي الشعور بالعدم ،

الذى يمكن أن يكون مصاحباً للشعور بالحياة بدءاً وانتهاءً ؟ بل إن العلم الطبيعى يسمح لنا بالقول إن وعى الإنسان يمكن أن يمتد إلى أبعد من ذلك ، إلى شعور مؤلم بجذلية الاتصال والانفصال ينبع من تكوينه الكيميائى الذى هو تكوين الأرض والكواكب والنجوم ، ومن تاريخه البيولوجى الذى يبدأ باتحاد خليتين غريبتين إحداهما عن الأخرى ، بحيث تبقى الذات معذبة بين نزوعين : التوحد والتعدد ، الانتهاء والرفض .

لعل فرويد نفسه مال إلى مثل هذا النوع من التفكير حين تقدم به العمر وازداد علماً وحكمة فاستبدل بمبدأى اللذة والليبيدو مبدأين آخرين بحكماء سيرة كل فرد من بنى البشر على هذه الأرض : غريزة الحياة وغريزة الموت ؛ فالتقى ، وهو الفيلسوف المادى ، مع أبى الفلسفة الروحية أفلاطون الذى قال إن غاية كل فلسفة هى إعداد الإنسان للموت . وإخال أن فرويد قد وصل إلى هذه النتيجة حين لاحظ — متأثراً بيونج على ما يبدو — أن الليبيدو له اتجاه إلى الخارج ، وهو الاتجاه التحقيقى ، واتجاه إلى الداخل يمكن أن يفضى إلى النرجسية ، وإذا بلغ هذا الاتجاه الأخير مداه أمكن أن يصل إلى حلم « العودة إلى رحم الأم » . وبما أن هذه العودة مستحيلة فإن البديل هو العودة إلى باطن الأرض . والنقلة من الفكرة إلى بديلها تبدو واحدة من بديهيات العقل ، ولذلك قال شاعرنا إسماعيل صبرى :

إن سئمت الحياة فارجع إلى الأر	ض تسم آمناً من الأوصاب
تلك أم أحنى عليك من الأم (م)	التي خلفتك للأتعاب
لا تخف فاللمات ليس بمح	منك إلا ما تشتكى من عذاب

وإذا كانت الفلسفة إعداداً للموت كما يقول أفلاطون ، فإن قدر الفنان هو أن يمسك بالحياة من طرفيها . ولا كالفن تعبّر عن نشوة الحياة وسحرها ، ولا عن ظلامها وفجيعتها ، وقد جمع هذه المعانى شيخ الشعراء ، الملك الضليل امرؤ القيس ، فى واحدة من أروع اللوحات الخالدة فى الشعر العربى :

أرانا موضعين لأمر غيب	ونسحر بالطعام وبالشراب
عصافير وذبان ودود	وأجرأ من مجلحة الذئاب
فبعض اللوم عاذلتى فإننى	ستكفينى التجارب وانتسأى
إلى عرق الثرى وشجت عروقى	وهذا الموت يسلبنى شبأى

ولكن الوعي الفردى بالوجود والعدم ليس كل شيء في تجربة الحياة . فالإنسان الفرد يقضى فسحة عمره عضواً في جماعة إنسانية ، ويدخل في سلسلة من التنظيمات التي أوجدتها ضرورات الاجتماع البشرى في مرحلة معينة من مراحل التطور الاجتماعى ، وليس بالضرورة حاجة الفرد نفسه ككائن بيولوجى أو حتى ككائن اجتماعى ، ويرث أوضاعاً اجتماعية سابقة على وجوده ، منها ما يرجع إلى الأسرة ومنها ما يرجع إلى مجتمع الحى أو القرية أو المدينة التى يعيش فيها ، ومنها ما يرجع إلى الأمة أو إلى الجنس البشرى عامة . وهذه الأوضاع منها ما هو اقتصادى وما هو سياسى وما هو ثقافى وما هو نفسى وما هو لغوى . وكلها تتداخل وتتشابك بحيث يجد نفسه ، في كل لحظة من لحظات حياته ، فيما يشبه المتاهة . ولكنه لا يزال ذاتاً متفردة لها عالمها الخاص . فلكيلا يتلعه ذلك الخضم من القوى الخارجية يلزمه أن يخلق نفسه بصورة مستمرة . والمراد بخلق نفسه أن يحتوى التجارب التى ترد عليه من الخارج ، ويحيلها إلى شيء من جنس ذاته . هذه حقيقة تصدق على كل إنسان ، وإن احتاجت إلى فنان مثل يتس ليعبر عنها : « هناك أسطورة واحدة لكل إنسان ، لو عرفناها لفهمنا كل أفعاله وأقواله » .

ليس ما يسمى « شذوذ » الفنان ، إذن ، أمراً مقصوراً على الفنان ، إذا نحن حاولنا أن نتبعه إلى جذوره العميقة . ومع أن نظرية فرويد عن العلاقة بين الإبداع الفنى والاضطرابات النفسية تتردد كثيراً فيما كُتب حول هذا الموضوع ، بين مؤيد لها ومعارض ، فإننا لم نقع على دليل إحصائى واحد يثبت أن نسبة المرضى النفسيين بين « فصيلة » الفنانين أعلى منها بين فصيلة العلماء مثلاً ، أو أى فصيلة أخرى . ولكننا لا نستطيع أن ننكر أن هناك عنصراً مهماً في سيرة كل عبقرى ، سواء أكانت عبقرته في مجال الفن أم غيره ؛ وذلك أنه يحاول دائماً تغيير ما هو قائم . كل عبقرى يحاول تغيير العالم بطريقة من الطرق : السياسى أو القائد الحربى يحاول تغيير خريطة العالم بالدبلوماسية أو بقوة السلاح ، والعالم يحاول تغيير نظرة الناس إلى العالم — أو إلى جزء صغير منه — باستخدام المنهج العلمى في البحث ، والفنان يحاول تغيير العالم بخلق عالم آخر من صنعه . فلا بد له أن يخلق هذا العالم الآخر ، سواء أكان يريد التنفيس عن بعض غرائزه المكبوتة أم لا ، فالمهم هو أنه « بنفس » عن شهوة تغيير العالم ، بخلق عالم آخر منافس . ولا يبدو أن هناك سبباً وجيهاً لإفراد الفنان ،

من دون هؤلاء العباقرة جميعاً ، بخصوصية التعبير عن غرائزه الجنسية المكبوتة . إنما المهم أن هؤلاء جميعاً ينجحون فعلاً في تغيير العالم كل بطريقته .

ولكن فرويد لم يكن يعنيه شأن العباقرة . فهو يصرح بأنه لا يجري مقارناته « على أولئك الكتاب الذين يمنحهم النقاد أعلى درجات التقدير ، بل على كتاب الروايات والقصص الأقل ادعاءً ، والذين يتمتعون ، مع ذلك ، بأوسع جمهور قارئ من الرجال والنساء » . (« صلة الشاعر بأحلام اليقظة » ، وهي المقالة التاسعة من مجموع مقالاته ، ج ٤ ، والنقل عن مقالة « التحليل النفسي والفن » بقلم لورنس ليرنر) . والواقع أن هذا التقرير من جانبه عن علاقة الفن بأحلام اليقظة هو اعتراف صريح بأنه غير معنى بمشكلات النقد . ولقد كان يكون كافياً لترك نظريته للمحللين النفسيين وعدم إقحامها في الأدب لولا أن فرويد نفسه تولى هذا الإقحام ، فصرح بعيد كلامه السابق : « أن ثمة أعمالاً فنية تباعدت كثيراً عن حلم اليقظة الساذج ، ولكنني لا أستطيع أن أمنع نفسي من التخمين [!] بأنه حتى أشد التنويعات بعداً عنه يمكن إظهار علاقتها بهذا النموذج بواسطة سلسلة متصلة من التحولات » . ويمكن أن يصح هذا الزعم ، ولكنه حتى وإن صح لا يثبت شيئاً بالنسبة إلى النقد ، لأن « التحولات » التي تحدث في العمل الأدبي تختلف عن التحولات التي تحدث في الأحلام . فالتحولات التي تحدث في العمل الأدبي تخضع الحلم لمبدأ آخر خارج عن سلطان الحلم وهو مبدأ الواقع ، كما لاحظ ليرنر في تحليله للعلاقة بين الفن وأحلام اليقظة في رواية دستوفسكي « مذكرات من تحت الأرض » . وسنعود إلى الكلام عن مبدأ الواقع في فقرة تالية .

ولكن ما قاله فرويد عن علاقة الفن بأحلام اليقظة وصف صادق لطبيعة الأدب الرخيص ، والفن الرخيص . وتفسيره لنوع المتعة التي يجدها مستهلك هذا الأدب والفن — ويمكن أن بعد نظرية فنية متكاملة — مقبول كذلك في هذه الحدود ، بل إنه قابل للتوسعة أيضاً . فهناك — حسب رأيه — « متعة أصلية » يجدها مستهلك تلك الأعمال ؛ وهي لا تختلف في شيء عن متعة أحلام اليقظة ، أي أنها ناشئة من إشباع الرغبات المكبوتة . ولكن هناك أيضاً « متعة مسبقة » الهدف منها أن تمهد للمتعة الأصلية ، إذ تنمى رقيب العقل الواعي ، بأن توهمه أن الأمر لا يعدو رجعة بريئة إلى متع الطفولة الأولى ، وذلك في صورة المشكلات اللفظية التي يشغف بها الأطفال عند أول عهدهم بإتقان اللغة ، فتراهم يلعبون بسرد الكلمات المتشابهة

الأوائل أو الأواخر ، وهو أساس الجنس والتفقيه ، وتراهم يطربون لتنغم الأصوات ولو كانت خالية من المعنى ، وهذا أساس الوزن . ومثل ذلك ينبغي أن يقال — حسب رأى فرويد — فى كل ما نسميه نحن « لذة جمالية » فى الأعمال الأدبية . فما نسميه « اللحظة الجمالية » له عند فرويد صفتان مهمتان : أولاهما أنها تتعلق بالشكل وحده ، والثانية أنها وسيلة إلى متعة أكبر ، وهى إشباع الرغبات المكبوتة . ويضيف فرويد إلى وسيلة الشكل (اللفظى) وسيلة أخرى يتبعها « الفنان » لتحويل حلمه الشخصى إلى عمل فنى ، وهذه ينحصر الغرض منها فى إزالة الحواجز القائمة بين الفرد والغير ، بإبعاد الصورة الذاتية المحضة عن الحلم حتى لا تثير لدى القراء نوعاً من الاشمئزاز أو النفور ، وهذه وسيلة شكلية أيضاً ، بالمعنى الضيق لكلمة الشكل ، لأنها لا تدخل فى مادة الحلم ولا تغير منها .

« اللحظة الجمالية » عند فرويد — إذن — هى العظمة التى يلقيها السارق (« الفنان ») لكلب الحراسة (رقيب الوعى) كى يلهيه بها ريثما يلج إلى البيت ويستخرج دقائمه . وهذا وصف صادق كل الصدق للأعمال الأدبية الرخيصة التى رآها فرويد جديرة بالاهتمام دون غيرها . وهو قابل للتوسعة — كما قلنا — لأن الحيل التى يعمد إليها لصوص الكتاب أكثر مما ذكر ، وإن كانت كلها راجعة إلى أصل واحد : وهو التوسل بقيمة « جمالية » أو « أخلاقية » لعرض مناظر لا هدف لها إلا إشباع الرغبات الجنسية المكبوتة . فأنت قلما ترى المواعظ الأخلاقية فى غير الأعمال الأدبية المنحطة ، أما صاحب « روميو وجوليت » فلم يكن مضطراً إلى أن يحمل مربية جوليت جريرة ما حدث أو لم يحدث . إن مشكلة الأدب الرخيص والفن الرخيص مشكلة فنية قبل أن تكون مشكلة أخلاقية . فقد ينجحان فى خداع رقيب الوعى ورقيب الحكومة أيضاً ، وقد يشند السخط بالأخلاق المتزمت حتى يهاجم الفن كلما احتج بالفن ، والحرية كلما تمسحاً بالحرية . أما الفن الصحيح فينكر أن تكون الحرية — وهى القيمة العليا فى نظره — وسيلة إلى متعة زائفة مختلسة ، وأن يكون الجمال مظهراً غيباً والتجربة الجمالية شركاً وخدعة .

أسطورة الكاتب :

استطردنا إلى وصف سمات الأدب الرخيص كى نحدد المجال الذى يمكن أن تطبق

فيه نظرية فرويد عن الأصل النفسى للإبداع الفنى . ولكى نواصل بحثنا عن هذا الأصل نعود إلى كلمة بيتس : « هناك أسطورة واحدة لكل إنسان ، لو عرفناها لفهمنا كل أفعاله وأقواله » . هذه الكلمة الموجزة تسمح لنا بأن نتقدم خطوة بعد تحليلنا للأصل النفسى الأول الذى يصدر عنه الإبداع الفنى . فبدلاً من النظر إلى هذا الأصل بمنظار تطورى (مادى أو روحى) يسبق الوجود الواعى للإنسان ، يمكننا أن ننظر إليه الآن وقد دخل الإنسان فى مرحلة الوعى بذاته ، وهنا يصبح الأصل النفسى الذى نتحدث عنه عبارة عن « نواة شعورية » لا يمكن أن يتميز فيها الفكر والنزوع ، أو الوعى واللاوعى ، لأنها سابقة على نشوء هذه المقولات ، ولكنها تظل فى تفاعل مستمر مع الوجود الخارجى لا ينتهى إلا بالموت . وهو تفاعل ينطوى على صراع ومصالحة ، ومواجهة ومداورة ، وتفاهم وسوء تفاهم ، ومساخر وفواجع . وتبقى النواة هى هى ولا تبقى أبداً كما هى ، بمعنى أنها لا تفقد ذاتيتها ولكنها تفقد الكثير من صفاتها وتغير الكثير من متعلقاتها وتكتسب صفات جديدة ومتعلقات جديدة . وهذا هو — على المستوى الشعورى — معنى قولنا إن الإنسان يخلق نفسه بصورة مستمرة .

ولكن ما علاقة ذلك بالفنان ؟ من الواضح أننا نأخذ بمقولة مهمة من مقولات الرومنسية ، وهى أن الفنان « إنسان يتحدث إلى أناس ، وإن يكن إنساناً يتمتع بحساسية أكبر ، إنساناً أكثر حماسة ورقة ، وأعظم علماً بالطبيعة البشرية ، وأرحب نفساً مما يوجد بين البشر عادة » على حد قول وردسورث . أى أن الفرق بين الفنان والبشر العاديين هو فرق فى الدرجة لا فى النوع ، وأن التجربة الجمالية لا تخرج — من حيث الأصل — عن كونها تجربة حيوية .

ومن ثم يصدق القول إن تجربة الخلق أو الإبداع هى تجربة تمارس فى الحياة لا فى الفن فقط ، وهو ما يذهب إليه العالم النفسى الأمريكى أبراهام مارلو (« نحو علم نفس وجودى ») ؛ وأن هناك أسلوباً فى الحياة يمكن أن يوصف بالجلال ، كما يوصف منظر طبيعى يهز أعماق الشعور ، أو عمل فنى يلمس المعانى الكبرى للوجود ؛ وأن هناك فنانيين لا ينظمون كلمة أو يخطون بريشة على لوحة أو يدقون إزميلاً على حجر ، كما يقول كروتشى .

كل إنسان يصنع أسطوره على قدر إنسانيته ، أى على قدر حرته ، فلا معنى للحرية إلا قبول التكليف الذى هو جوهر الإنسانية . ومن المؤكد أن هذه الأسطورة لا تظهر فى « كل أفعال الإنسان وأقواله » بمقدار واحد ولكنها تجاهد دائماً لكي تظهر . وعندما تظهر كاملة أو شبه كاملة تكون لها روعة الفن ، حتى ولو كانت فى حقيقتها أسطورة تافهة زرية . إن أحد أبطال تشيكوف (« حياى ») يتأمل روعة السماء ليستمتع بالشعور بحقارته . هذه أيضاً لحظة إبداعية .

ولكن لماذا كان الفنان مختلفاً عن سائر البشر ؟ ولماذا كان الفن العظيم قادراً على أن « يرفعنا فوق أنفسنا » كما يقال أحياناً ، أو — إذا أردنا أن نتابع الفكرة السابقة — أن يجعلنا ، نحن المستقبلين ، نعيد صياغة أسطورتنا الخاصة ، ونستخرج من نواتها الصلبة أفضل إمكاناتها ؟

لكى نجيب عن هذا السؤال ، ينبغي لنا أن نحدد بصورة أقل غموضاً ما نقصده بأسطورة الكاتب ، أو أسطورة كل إنسان ، سواء جاء هذا التحديد موافقاً لما أراده يتس بهذه الكلمة أم جاء مختلفاً عنه بعض الاختلاف .

لقد حاولنا أن نحدد الكلمة بنفى بعض الصفات عنها ، حين قلنا إنها نواة شعورية لا يتميز فيها الفكر والنزوع أو الوعي واللاوعي . ولكى يكون تحديدنا أكثر وضوحاً يمكننا أن نقول عنها إنها هيئة معينة أو كيفية خاصة للذهن فى تلقى ما يقع على الحواس . ويمكننا أن نضع كلمة « صورة » مكان كلمة هيئة ، وإن كانت دلالة « الصورة » على الأثر أو الانطباع الذى يتركه الواقع فى الشعور أقوى من دلالتها على فاعلية الذات فى تشكيل الواقع . و « الأسطورة » يمكن أن تبدأ بانطباع عادى ، ولكنها تكتسب مع الزمن قوة غير عادية كما سنرى . ومع ذلك فإن كلمة « الصورة » شائعة الاستعمال فى النقد المعاصر للدلالة على ما نعنيه بالأسطورة . تقول الباحثة الفرنسية آن كلانسييه (« النقد الفرنسى وعلم النفس ») إن أصالة « الصور » وقيمتها فى الإبداع الشعري هما محور كثير من النقد الفرنسى المعاصر المتأثر بفلسفة باشلار اللغوية .

وربما كانت قوة الأسطورة ، التى تجعلها شديدة الإلحاح على اللاوعي ، مستعدة لأن تقفز كلما واثتها الفرصة من اللاوعي إلى الوعي ، راجعة إلى تحمل الصورة لشحنة من الانفعالات قادرة على اجتذاب عدد كبير من الأفكار المتباعدة بل المتنافرة

أحياناً . هذا ما يمكننا استخلاصه من تقارير النقاد وتأمل الأعمال الأدبية نفسها ، مع ملاحظة أقوال علماء نفس الطفل عن التفكير بالصور ، ولو أن ثمة فروقاً مهمة بين الطائفتين في النظر إلى هذا الموضوع : فأما الأدباء والنقاد فيؤكدون قيمة « التفكير بالصور » (لا التعبير بواسطتها فقط) في الإبداع الفني ؛ وأما علماء نفس الطفل فينظرون إلى التفكير بالصور على أنه مرحلة في التطور العقلي تتميز بغلبة الانفعال ، ونقص الخبرات المتصلة بالمدركات الواقعية ، بحيث يعجز الطفل في كثير من الأحيان عن التمييز بين المدركات والصور والخيالات . ولا يهم علماء نفس الطفل — وجلهم من رجال التربية — بخصوصية الصور والمكان الذي تحتله في نفسية الفرد ، ولا بنموها وتركيبها من خلال التفاعل المستمر بين مبدأ الذات ومبدأ الواقع ؛ إنما يهتمون بتراجعها مفسحة الطريق لأنواع أخرى من التفكير أكثر عملية .

ولعل الفنان من بين طوائف البشر جميعاً هو الذي يسلك المسيل الآخر للتطور العقلي ، فتظل الصور هي طريقته الأساسية في التعامل مع الواقع ، وبدلاً من أن تتراجع أو تشحب تزداد عمقاً وكثافة . لهذا جمعنا بينه وبين الطفل في شرحنا لمعنى « أسطورة كل إنسان » .

فالقادرة المميزة للفنان على أن يوقظ في نفوسنا « أسطورتنا » الخاصة ، ترجع أولاً إلى أنه يظل متمسكاً بهذه الأسطورية ، أو قل إنه يعجز عن التخلي عنها ، ولكن هذا وحده لا يكفي : فلا بد أن يكون قادراً على نقل أسطوريته إلينا ولا بد أن تكون الوساطة التي ينقل إلينا من خلالها هذه الأسطورة قادرة كذلك على أن تلمس المفاتيح المهمة في أسطورتنا الخاصة .

فأسطورة كل إنسان لا بد أن تحمل آثاراً من تجاربه الخاصة . وكثيراً ما تقع في الشعر الحديث ، على وجه الخصوص ، صور غامضة الدلالة ، مذأباح هذا الشعر لنفسه أن يمتنع من بثر اللاوعي كما يشاء بلا حساب . ولكن هذا الأمر غير مقصور على الشعر الحديث . فطبقاً لدراسة الناقد الفرنسي جان بول ويير (كما تنقل آن كلانسيه) تبدو صورة « ساعة الحائط » شديدة الإلحاح عند فيني ، مثلما تلج صورة البرج على هوجو وصورة الغرق على فاليري . وبعض هذه الصور يمكن أن تفهم دلالاته وفقاً لرموز الأحلام عند فرويد أو للنماذج الأولى عند يونج ، وقد يكون فهمها بهذه الطريقة ممتعاً للناقد الذي يطبق نظريات التحليل النفسي على الأدب ..

ولكن الإنشاء الأدبي لا يبقى لغواً إلى أن يجيبه مثل هذا الناقد . ولذلك فإن وضع الصور في بنية العمل الأدبي يجب أن يكون قادراً بنفسه على إعطائها الدلالة التي يرمى إليها المنشئ ، ويتقبلها القارئ . أى أن المنشئ يحول أسطوريته الذاتية (من حيث المنشأ) إلى أسطورة شبه موضوعية (أو مشتركة) من حيث الدلالة . وهذا هو المبدأ الذى يقوم عليه الوجود المستقل للعمل الأدبي .

على أننا يجب أن ننبه هنا إلى نقطتين :

أولاهما : أن مفهومنا لـ « أسطورة الفنان » (التى لا تختلف اختلافاً جوهرياً عن أسطورة كل إنسان) غير مفهوم « العقدة النفسية » المترسبة منذ الطفولة (عقدة أوديب على الخصوص) والتى يعتمد عليها فرويد وأتباعه في تفسير الأعمال الفنية . إن معرفة الإحباطات التى يعانىها الطفل منذ أول وعيه بالوجود يمكن أن تلقى ضوءاً كاشفاً على جانب من الأسطورة التى يكونها لنفسه عن هذا الوجود ، ولكن الأنثروبولوجيا والفلسفة اللغوية يمكن أن تلقيا أضواء أخرى على جوانب قد لا تقل أهمية عن ذلك الجانب . فالأنثروبولوجيا تعلمنا أن نساؤل الإنسان عن كنه علاقته بالعالم ليس أمراً مقصوراً على الفلاسفة ، بل هو مصاحب لبدء الحياة الإنسانية على الأرض ، بقدر ما يمكننا أن نعرف عن مثل تلك البدايات ، وهذا التساؤل ومحاولات الإجابة عنه هى بعض ما يحيط بنشأة كل فرد ، سواء انتقل إليه عن طريق الوراثة أم عن طريق البيئة . والفلسفة اللغوية تعلمنا أن اللغة نفسها صانعة أساطير ، أى أنها — حتى في أوج تطورها العقلاني — تحاول أن تفرض على العالم — وهو فيض مستمر — تحديداً عقلياً من صنع الإنسان . وبما أن الطفل يبدأ في تعلم اللغة قبل أن يتم السنة الأولى من حياته ، فطبيعى أن يدخل عن طريقها إلى العالم الأسطوري الذى صنعه أسلافه . ويبدو لنا أنه بدون هذا الفهم الأنثروبولوجي اللغوي للأسطورة لا يستقيم فهم جانبها النفسي (الفردي) ذاته . ومن باب أولى لا يتصور إمكان نقلها عن طريق الفن .

بعد هذا تأتى مراحل النمو المتتابعة ، واتساع دائرة التجربة مع كل مرحلة ، واطراد الحاجة إلى تعديل « الأسطورة » أو تحويلها . وإذا كان علماء نفس الطفل يقولون إن أسس الشخصية توضع كلها في السنوات الخمس الأولى من العمر ، فما نظن أن هذا يعنى أى نوع من الجبرية ، بل على العكس : إن حصيلة هذه السنوات الخمس

تنضم إلى كل التراث الذى تسلمه الطفل ، ابتداء من كروموسومات الوراثة إلى البيت والمجتمع ، لتضع كلها أمام شعوره المتنامى بذاتيته تحديات ضخمة ومتشابكة لا يمكن أن تظهر حريته إلا من خلالها . فالحرية لا تظهر إلا من خلال نقيضها وهو الضرورة . والنقيضان : الحرية والضرورة ، هما قمة النقيض التى يتألف منها الوجود الإنسانى والكونى ، أو تصور الإنسان للوجود والكون ، والفن هو التجلى الأعظم للحرية الإنسانية .

وملاحظتنا الثانية تنبع من الأولى وتتممها . فأسطورة كل إنسان لا يلزم أن تتمثل فى « صورة » معينة كالصور التى تكلم عنها وير ولكنها فى جوهرها « علاقة » . ذلك بأن الصورة المحسوسة نظراً عليها تبدلات لا تخصى على مدى حياة الإنسان ، تبدلات مفروضة — غالباً — من الخارج ، أما « العلاقة » فبالرغم من أنها غير ثابتة فهى محصلة عاملين مشتركين : الذات والخارج . وبما أن الوعى بالذات لا ينقطع قط منذ نشأته الأولى ، فإن هذه العلاقة تبقى متصلة كذلك . ولنعط لهذا الوصف مثلاً قريباً من الشاعر المصرى إبراهيم ناجى . فهذا شاعر « سهل » نسبياً لأن الأسطورة التى تنتظم حياته تتكامل لنا من قراءة قصائد معدودة : إن هناك تحليلاً فرويدياً يمكن أن يظهر من خلال بعض الصور التى يبدو فيها تعلقه بالمرأة شبيهاً بتعلق الطفل بأمه ؛ ولكن تأملاً أعمق فى شعره يمكن أن يكشف عن « علاقة » أكثر رسوخاً ، وهى علاقة رفض متبادل بينه وبين الواقع ، يتحول من جانبه إلى انهزام ورغبة دائمة فى الالتجاء .

مبدأ الذات ومبدأ الواقع :

ولا تخرج « أسطورة كل إنسان » عن أن تكون نوعاً من العلاقة المتوترة بين مبدأ الذات ومبدأ الواقع . ولهذا التوتر أشكال لا تخصى ، إلا أن وحدة الأصل تكفل إمكان نقله بواسطة الفن من منشئ إلى متلق ، أو إمكان تحويل الأسطورة الذاتية إلى أسطورة شبه موضوعية . وإذا لاحظنا أن التوتر بين مبدأ الذات ومبدأ الواقع لا يحكم الصراع النفسى فحسب ، وهو العنصر الدينامى فى الأسطورة الفردية ، بل الصراع الاجتماعى أيضاً ، وهو العنصر الدينامى فى الأسطورة كواقعة اجتماعية (على ما بيناه فى كتابنا : « البطل فى الأدب والأساطير ») تبين لنا صحة ما قلناه

منذ قليل عن ضرورة الاعتماد على الفهم الأنثروبولوجي للغوى للأسطورة ، بجانب الفهم النفسي الفردي ، لتكون مصطلحاً نافعاً في النقد الأدبي .

ولكننا هنا معنيون بدور المنشئ . ومن ثم فنحن ننظر إلى العلاقة من جانبها الذاتي ، أي من جانب « أنا » المنشئ ، وقدرته على نقل أسطوريته من ناحية ، ورغبته في ذلك من ناحية أخرى . ويمكننا على ضوء الشرح السابق للأسطورة كمصطلح نقدي أن نقول إن قدرة الفنان على نقل أسطوريته إلينا تعتمد على خلق نوع من التوازن بين مبدأ الذات ومبدأ الواقع ، ومن هنا يكتسب العمل وجوده المستقل أو شبه الموضوعي ، وتتحقق اللذة الخاصة التي تميز « اللحظة الجمالية » .

أما رغبة الفنان في نقل هذه الأسطورة إلى جمهور متلقٍ ، فمن الواضح أنها لا يمكن أن ترد إلى عقدة مترسبة أو إلى رغبة جنسية مكبوتة ، مادامنا نقبل التفسير السابق لطبيعة الأسطورة . حقا إن العقد أو النزعات المكبوتة لا بد وأن تؤثر بدرجات متفاوتة في تكوين « أسطورة كل إنسان » ، ولكنها ليست كل شيء ، وقد لا تكون أهم شيء في تكوينها ؛ لأن « مبدأ الذات » الذي نقول به يختلف عن « مبدأ اللذة » الذي تعتمد عليه النظرية الفرويدية . ولكننا نعد التفسير الذي يقدمه علم النفس التكامل عن الأساس النزوعي لظهور الشخصية العبقريّة مقنعاً إلى حد كبير ، ومتفقاً مع المعروف من سير العباقرة بغير استثناء ، سواء تحققت عبقريتهم في الفن أم في غيره ، وسواء أظهر في سلوكهم بعض الشذوذ أم كانوا أشخاصاً أسوياء . فالقول بأن العبقرى يحاول عن طريق الإبداع في مجال العلم أو الفن أن يرأب صدعاً بين الأنا والآخر ، أو بعبارة أخرى أن يعيد العلاقة بينه وبين المجتمع (بعد أن وقع بينهما نوع من الانفصال لأسباب لا ينبغي أن تعيننا في هذا السياق لأنها لا تؤدي بذاتها إلى الإبداع) — هذا القول لا يطمس الفرق بين الشخصية المبدعة والشخصية المريضة ، ولا بين حلم اليقظة والعمل الفني ، كما يفعل التفسير الفرويدي ، ثم إنه لا يحصر العلاقة بين الذات والواقع في مبدأ اللذة ، وهي مصادرة فلسفية اعتمدها المذهب الفرويدي دون أن تكون لها علاقة بالعلم التجريبي ، ومن ثم فهي لا تلازم سوى القائلين بها . غير أن لنا على هذا التفسير التكامل ملاحظتين :

أولاهما أنه في بحثه عن أصل عام للإبداع لا « يعتم » في الحقيقة بل يخص الإبداع العلمي والفني . ولعل التمسك بالمتهج التجريبي اضطره إلى ذلك ، إذ وجد أن

العمليتين تشابهان في كونهما نشاطاً فكرياً لا عملياً ، ومن ثم يمكن البحث عن أصل مشترك فيهما ، أما الشخصية المبدعة في الحياة فتحتاج إلى دراسة تجريبية من نوع آخر . ونتج عن تحديد الإبداع بهذه الحدود نتيجتان : الأولى : أنه فهم كعملية تعويضية ، وعومل انفصال « الأنا » عن « الآخر » وكأنه مجرد سبب منشيء للإبداع ، مثل « الكبت » في النظرية الفرويدية ، وليس داخلاً في جوهر العملية الإبداعية ذاتها . والنتيجة الثانية : أن التزام المنهج التجريبي والاستعانة بالمنهج التاريخي الوثائقي لصياغة الفروض وضعا العبقرية في الفن نفسه خارج مجال الدراسة . حقاً إن مفهوم العبقرية في أى دراسة علمية يجب أن يتخلى عن بعض التصورات الرومنسية التي تجعلها أمراً خارقاً للطبيعة ، (حتى دراسة الخوارق يمكن إخضاعها للتحليل العلمي) وقد أثبتت الدراسات التجريبية الحديثة أن القدرات البشرية ، مثل الذكاء ، قيم متصلة ، بمعنى أنه لا يوجد حد فاصل بين العباقرة وغير العباقرة ، ومن الناحية النظرية أيضاً يبدو من المرجح أن العباقرة لا يختلفون عن غيرهم إلا في الدرجة ؛ ولكن تسليماً بأن السلوك العبقرى هو في النهاية سلوك طبيعي لا يسوغ لنا أن نبني دراسة في الإبداع على أعمال عادية . فما دمنا نعد الإبداع سمة من سمات العبقرية ، بل مرادفاً لها أحياناً ، فينبغي لمن يتعرض لدراسة الإبداع أن يهتم بأعمال العباقرة أكثر من غيرها ، لأن خصائص الفعل الإبداعي تظهر فيها أكثر من غيرها .

وقد ترتب على اجتماع هاتين النتيجتين أن اختفت من الدراسات التكاملية في الإبداع الفنى الصفة الجوهرية للفعل الإبداعي وهي أنه لا ينشأ أقل من تغيير العالم بصورة من الصور . فهذه هي السمة المميزة للعبقرية مهما يكن الميدان الذى تعمل فيه ، وهذه هي أصل الفجوة بين الذات والآخر ، أو على الأصح بين الذات والآخرين ، لأن ما نعينه بالعالم هنا ليس شيئاً آخر سوى البشر الذين يعيش بينهم الإنسان العبقرى ، ويعد نفسه في النهاية منتتماً إليهم . هذه مقولة نظرية عن العبقرية مستقاة من تاريخ طائفة من البشر نسميهم العباقرة . وليس من المستحيل أن يخضعها بعض الدارسين لمنهج البحث التجريبي ، ولكن بعدها — على الأقل في الوقت الحاضر — عن مجال البحث التجريبي لا يجعلها محض هراء .

والفرق بين هذه المقولة وتلك المقولة النفسية (سواء أكانت فرويدية أم تكاملية) هو في نظرنا واضح كل الوضوح ، ولكنه في الوقت نفسه جدير بأن نؤكدده ونلح

عليه . فاعتبار الانفصال بين الأنا والمجتمع ، أو التناقض بين الرغبة والواقع ، مجرد باعث للفعل الإبداعي ، يترك هذا الفعل خلواً من أى معنى أو هدف سوى الهدف الذاتى النفعي ؛ وهذا ظاهر على الخصوص فى التحليل الفرويدى للفن . أما اعتباره داخلاً فى ماهية الفعل الإبداعي فيتطلب منا أن نبحث عن باعث آخر سابق عليه . وإذا لم يكن هذا الباعث نفعياً فلا بد أن يكون متصلاً بالقيمة ، وهذا هو بالضبط ما تحرص العلوم الطبيعية الحديثة ، التى يحاول علم النفس الحديث اللحاق بها (وكلها تعتمد مسلمات فلسفية مادية) على تجاهله وإنكاره . والإغراء الذى تلوح به الدراسات الطبيعية الحديثة لدارس الأدب والفن هو إغراء الموضوعية ، وهو مطمح ننزل عنه راضين ، اكتفاء بشبه الموضوعية أو اشتراك الذاتية غاية نصبو إلى أن نتحقق لنتائجنا ، دون أن نشكك فى معنى الموضوعية بالنسبة إلى الدراسات الطبيعية كما يفعل بعض غلاة الظواهريين . وما ذلك إلا لأن دراسة الأدب والفن لا يمكن أن تستغنى عن فكرة « القيمة » باعتبارها مسلحة أساسية . فبدونها لا يمكن القول بأن هناك فناً جيداً وفناً رديئاً . وقد تبين لنا ذلك من اعتماد فرويد على نماذج الأدب الرديء، والمزلق الذى وقع فيه علم النفس التكاملى أيضاً حين اقتصر فى دراسة الفعل الإبداعي على نماذج عادية .

حقاً إن الموقف النقدي المغروض هنا يلتقى — ظاهرياً — مع موقف الدراسات النفسية للإبداع فى هذه النقطة : وهى أن العملية الإبداعية ذات طبيعة واحدة مهما يكن مستواها (ونحب أن نضيف أيضاً : ومهما يكن مجالها) . ولكننا نخالفهم فى أنهم ينظرون إلى هذه العملية من أسفل ونحن ننظر إليها من أعلى . أعنى زعمهم أن العملية الإبداعية فى أعلى مستوياتها يمكن اختزالها إلى حلم يقظة أو ردها إلى عملية تعويض ، فى حين أننا نرى فى كل فعل إنسانى خطأً من معنى الإبداع كما يتحقق فى أروع الأعمال الفنية .

الشكل والإطار :

الملاحظة الثانية على الدراسات النفسية التكاملية للإبداع الفنى هى أنها حين نظرت إلى السبب النوعى للإبداع الفنى ردت إلى ما سمي بالإطار . و « الإطار » مصطلح نفسى تكاملى يمكن أن يدخل تحت مفهوم « الشكل » إلا أنه أضيق كثيراً

من هذا الأخير . فـ « الشكل » مفهوم فلسفى يقابل فى الفلسفة الأرسطية مفهوم « الهوى » وهى المادة غير المتشكلة ، ومن ثم فإن « الهوى » تظل مفهوماً عقلياً محضاً إلى أن تتحد بالشكل فيكون لها وجود واقعى . وسواء نظرنا إلى الشكل كما تنظر إليه الفلسفات المثالية الحديثة على أنه معطى فكرى مجرد (صادر عن الذات أو منتزل من موجود أسمى) يجعل للوجود معناه بالنسبة للإنسان ، أم نظرنا إليه كما تنظر الفلسفات المادية على أنه مجموع العلاقات المتغيرة التى تتخذها المادة فى تطورها ، فإننا عندما نستعيره فى النقد الأدبى لا نضطر إلى ربطه ببيئة معينة أو تراث معين ، ولا حتى بنوع أدب معين . أما « الإطار » فهو مستفاد من القراءة فى التراث القريب أو البعيد ، فى أدب واحد أو أكثر ، وفى نوع أدب معين أو فى أنواع متقاربة يمكن للمنشىء أن يختار بينها . ومن ثم فهو « شكل » مقرر ، بمعنى أنه واحد من المواضع الاجتماعية الكثيرة التى يدخلها المنشىء فى اعتباره ، أو بعبارة أخرى أنه قسم من مقولة « الآخر » التى تدخل الذات فى صراع معها ، لا يختلف عن سائر أقسام هذه المقولة إلا بكونه مختصاً بفن أدب معين ، الشعر أو القصة مثلاً . فكل أنواع السلوك البشرى تخضع لأطر معينة ، يلعب الزمان والمكان دوراً كبيراً فى تحديدها . ومن ثم فالعلاقة بين الإطار أو الأطر — أيا كان نوعها — وبين الإبداع فى ذلك النوع هى علاقة جدلية بين نقيضين ، وليست علاقة سبب بمسبب .

« الإطار » إذن فى اصطلاح النظرية التكاملية فى الفن لا يكاد يختلف عن « الأسلوب » أو « عمود الشعر » عند المتقدمين . فهو مفهوم ملائم للموقف الكلاسى فى النقد دون غيره ، ولذلك فإننا حين نحاول أن نقيم أصول النقد على أسس علمية مرنة صالحة للتطبيق على كل ألوان الإبداع الأدبى واتجاهاته ، لا نجد ملائمة . حقاً إننا لا نستطيع أن ننكر علاقة الإنشاء بالنقد ، ومن ثم لا ننكر أن هناك نقاداً كلاسيين كما أن هناك شعراء كلاسيين ، ونحن من جهة أخرى لا ننكر أن المنشىء يتأثر متأثراً مباشراً — سلباً أو إيجاباً — بالقيم السائدة فى مجتمعه ، حتى أن وظيفته نفسها تتغير من الإمتاع المحض إلى الإمتاع المؤلم ، ومن ثم يكون الإطار الفنى (كسائر الأطر الاجتماعية) مقبولاً ومرعياً فى الحالة الأولى ومرفوضاً ومحطماً فى الحالة الثانية . إلا أننا إذا أنعمنا النظر فى أى واحد من الشعراء أو الكتاب الذين يعدون « كلاسيين » رأيناهم منجذباً إلى طرف أو آخر من أطراف الصراعات التى

لا يخلو منها مجتمع مهما تبلغ درجة استقراره النسبي ، ووجدنا له — بعد ذلك — « أسطوره » الخاصة المتميزة التي تحاول أن تبرز من خلال الإطار ، لتثبت أنه إنسان حر :

الحرية والضرورة :

لأن البشر جميعاً يسعون نحو الحرية (على اختلافهم في تصورهما) فهي القيمة العليا للإنسان في حياته على هذه الأرض . ولأن الحرية لا تعنى شيئاً بدون نقيضها وهو الضرورة فنحن نسعد بالعمل الأدبي الجيد الذي يخلق أسطورة كاتبه داخل إطار لم يكن أصلاً من صناعه . ومهما تكن هذه الأسطورة خاصة بهذا الكاتب فنحن نسعد بها لأنها تعبر عن تلك العلاقة التي تعنى كل إنسان ، أعنى العلاقة بين الحرية والضرورة . وطبعي ، من ثمة ، أن نكون أكثر سعادة كلما كانت رؤية العمل الأدبي للحرية والضرورة واسعة وشاملة وعميقة . أى أن هذه الرؤية هي المقياس النهائي الذي نحكم بموجبه على قيمة العمل الأدبي . ولا نعنى بالحكم هنا حكماً « نقدياً » بالضرورة ، أى وصفاً مباشراً بالجودة أو الرداءة ، فللنقد عندنا وظيفة لا يتجاوزها في الحركة المتصلة التي يتكون منها وجود العمل الأدبي ، والتي يظل محورها دائماً هو « اللحظة الجمالية » . ووصف هذه اللحظة هو ما نسميه حكماً بالقيمة .

فالعمل الأدبي الذي يجمع بين الحرية والضرورة في رؤية واسعة وشاملة وعميقة لا بد وأن يلمس المفاتيح الخفية في أسطورة كل واحد منا ، ولا بد وأن يجعلها أغنى وأجمل حين يصل بنا إلى لحظة الاحتواء المتبادل بيننا وبين العالم . هذه لحظة أشبه بالحلم ، بمعنى أنها تلمح ولا تمسك ، تعبر مثل الطيف . فالاحتواء المتبادل بيننا وبين العالم غير ممكن على الحقيقة . ولهذا نحسه في ومضة كلمع البرق : تمتلئ نفوسنا بروعته دون أن نحققه ، ونكذب أنفسنا بعد أن يمر .

ولأن هذا الاحتواء المتبادل غير ممكن على الحقيقة فالذى يحدث دائماً هو أنه يكون احتواءً جزئياً أو مرحلة نحو الاحتواء الكامل .

ههنا الشبه ، وههنا الفرق أيضاً ، بين الفن من ناحية وكل من الدين والفلسفة من ناحية أخرى . فالفنان لا ينظر إلى الدين إلا كما ينظر إليه المتصوف ، أى على

أنه فناء في الوجود المطلق ، وهذه حالة إذا وصل إليها الصوفي انقطع ما بينه وبين العالم ، وتساقطت قشور اللغة — وكلها عند ذلك قشور . أما الفنان فلا يزال مشدوداً إلى العالم ، يسعى نحو المطلق وهو مثقل بالقيود ، وينبش في ركام اللغة بحثاً عن جوهرتها : أول منحة من الله للإنسان ، انعقدت بها الصلة بينهما ، في إنعام وظفر ، وابتلاء وسقوط ، وعزاء وجهاد .

والفيلسوف لا يعاني العالم ولا ينفذه عنه ، ولكنه يحاول أن يدخله في قوالب من صنعه . أما الفنان فهو أسير سحر هذا العالم ، يعشقه ، يخافه ، يسأله ، يتهمه ، ينسحق أمامه . فعالم الفنان عالم حي ، دائم التغير ، ذو أهواء ، لا تنقضي عجائبه ، ولا تؤمن بواوده .

والفنان يتقدم نحو هذا المعشوق الرهيب حذراً ، متبهاً ، مشتاقاً ؛ ويتعلم بطول التجربة ألا يقطع الثمرة قبل أوانها ، ألا يجذب المحبوب نحوه بعنف ، ولا يهجم عليه بقحة ، بل ينتظر لدى الباب في صبر وأمل ، إلى أن يرى بسملة الرضى .

إن لحظة الاندماج الكلي — تلك التي نسميها اللحظة الجمالية — تشبه في نشوئها التي تفوق الوصف لذة الواقعة ، ولذلك يمكن أن تسحب من النشاط الجنسي الغريزي معظم طاقته ، ويمكن أن ينفق الإنسان عليها صباه وماله ومستقبله كالعشاق المغرمين . ولعل هذا هو المعنى الذي قصده بلزاك بقوله إن كل علاقة حب تتم هي رواية لم تكتب . وهو المعنى الذي دار حوله هنري جيمس في إحدى رواياته القصيرة « درس الأستاذ » ، كما أنه المعنى الكامن وراء الرموز الصوفية التي تعبر عن نشوة المعرفة الروحية بألفاظ العشق الجسدي . هذه درجة عليا في الفن توصف بأسلوب المجاز ، إذ لا سبيل إلى وصفها غيره ، فلا ينبغي أن يلتبس هذا الوصف بما زعمه فرويد من أن الفن تعويض عن الحرمان الجنسي يؤدي إلى إشباعه واقعياً في النهاية . وقد تقدم النظر في هذا القول .

كيف تتم عملية الإبداع عند المنشئ :

يتبين من الوصف السابق أن « اللحظة الجمالية » لا تتحقق للفنان إلا بجهد يشبه جهد الصوفي في التدرج نحو المعرفة الكاملة . فإذا عدنا مرة أخرى إلى دورة بيتسون التي اخترنا أن ننطلق منها لبحث وجود العمل الأدبي من مختلف جوانبه ، وبجميع

تفصيلاته ، ظهر لنا بعد هذا الشوط الذى قطعناه أنها لا تزيد عن كونها رسماً تخطيطياً لعملية بالغة التعقيد . وقد سبق لنا أن نبهنا ، عندما ناقشناها فى الفصل الثالث ، إلى أن هذه الدورة تمثل حركة رأسية للعمل الأدبى ، من « فكرة » فى ذهن الكاتب إلى « نص » يودع فى كتاب إلى أن يعود « تقييماً ضمناً » للعمل الأدبى فى ذهن قارئ . وقلنا إن هذه الحركة الرأسية (هكذا وصفها بيتسون نفسه) لا تمثل إلا كيفية واحدة من وجود العمل الأدبى ، فثمة كيفية أخرى مصاحبة لها ، وهى الحركة الأفقية للنص بما هو مؤلف من كلمات وجمل وفقر متتابعة . وألعبنا إلى « التوتر » الذى ينشأ بين هاتين الكيفيتين ، وإلى آثاره بالنسبة إلى كل من الكاتب والقارئ . ونريد هنا أن نفصل القول فى أدوار عملية الإنشاء حتى نوضح مكان « اللحظة الجمالية » فى هذه العملية ، مستعينين بالدراسة النفسية للإبداع ، حتى نزيل من الأذهان أى تصور ميكانيكى للإبداع الأدبى يمكن أن يخرج به القارئ عند رؤيته لدائرة بيتسون ، وهو تصور يمكن أن يقع فيه بسهولة لأن بيتسون نفسه يضع التقييم واللحظة الجمالية (وهما عنده مرحلتان لا مرحلة واحدة) على رأس عملية الإنشاء وعملية القراءة كليهما . (والذى يعنينا الآن هو عملية الإنشاء وحدها ، باعتبارها عملية متميزة ، أما عملية القراءة فتركها لمكانها المقسوم من هذا الكتاب) .

فالفكرة — الرمز ، التى تنطلق منها عملية الإنشاء ، قد وصفت عند كثير من الشعراء والكاتب وصفاً بعيداً أشد البعد عن مفهومنا للحظة الجمالية ، بحيث ينبغى القول إنهما طوران متميزان فى عملية الإنشاء . لقد أعطى هنرى جيمس — مثلاً — هذه الفكرة — الرمز اسم « البذرة » ، وتكلم عن بداية هذه البذرة فى عدد من رواياته . وأورد مصطفى سويف أقوال عدد من الشعراء عن بدايات قصائدهم ، وجمعت تشارلوت لاكنر دويل تقارير عدد من الروائيين وكتاب القصة عن مثل هذه البدايات . وكل هذه الشهادات تلتقى فى أن بداية العمل ليست أكثر من واقعة أو فكرة أو صورة مبهم ، يشعر الكاتب أو الشاعر بأن لها « قيمة » (أحياناً يقال « دلالة ») لا يمكنه تفسيرها ، ولكنه يريد أن يواصل العمل فيها حتى يكشف سرها ... إننا لا نستطيع أن نسمى هذه الحالة بأكثر من أنها « اتجاه » كما سمى دويل ، أو إذا شئنا مجازاً أقرب إلى الصورة الكلية التى أعطيناها للتجربة الإبداعية كلها فقد يكون الأفضل أن نسميها « نداء » . إنه مجرد نداء من العالم إلى الفنان . أما اللحظة

الجمالية نفسها ، أما هذا اللقاء المعجز الذى يخطف الأنفاس ، فلعله لا يتم إلا بعد زمن طويل ، ولعله لا يتم أبدا .

والذى نقدره أن هذه الواقعة أو الفكرة أو الصورة تلمس أسطورة الفنان من قرب . ولأن هذه الأسطورة أعمق من أن يعيها بعقله ، فإن الأمر يلوح له ملغزاً وجذاباً . فهو يشعر أن اكتشافه لقيمة هذه الواقعة أو الفكرة أو الصورة يعنى أن الأسطورة سوف تحيا في نفسه ، أنه سيشعر مرة أخرى بنوع من الوحدة مع العالم بأن « العالم قابل لأن يفهم » ، بل وأن يُحب أيضاً . ولكن أى عالم ؟ العالم كما تخلقه الأسطورة ، فالخالق يحب مخلوقاته . الأسطورة تصبح كلاماً أو أنغاماً أو كتلاً أو خطوطاً وألواناً ، لتقرأ أو تسمع أو ترى ، لتوجد في العالم ، لتكون جزءاً من العالم ، ونقيضاً للعالم .

ومعنى ذلك — إذا مضينا مع جيمس في تشبيهه — أن البذرة تدخل في مرحلة جنينية قد تكتمل في أسابيع وقد تطول سنين . وفي هذه المرحلة يتغذى الجنين بكل ما يصلح لغذائه ونموه ، ويتخذ الشكل الذى يناسب طبيعته واستعداداته . ونحن نمضي في هذا التشبيه لمعنى واحد وهو أن الواقعة أو الفكرة أو الصورة قد نضل كاملة بعض الوقت، ويمكننا أن نستعير عنه بتشبيهها بالمكروب (والكلمة التى استخدمها جيمس تعنى المكروب أيضا) الذى يدخل الجسم لسبب لا يمكن تحديده ، ويظل كامناً ، يفرخ من الداخل ، حتى تظهر أعراض الحمى .

والواقع أن وصف الكاتب والشعراء والفنانين هذه المرحلة يوحى أحياناً بأنها مرحلة لا إرادية ، لا يعدو الكاتب أو الفنان فيها أن يكون بيئة صالحة لنمو الفكرة الجنين أو المكروب . ولكن هذا ليس إلا شطر الحقيقة ، أما شطرها الآخر فتعبر عنه شهادات أخرى تبدو مناقضة للأولى : شهادات نقول إن الكاتب أو الفنان يظل قلقاً دائماً التجريب ، يخطط مشروعاً وراء مشروع للوحة التى يريدتها ، أو يكتب جملاً وأحياناً فقرات يشعر أنها ينبغي أن يكون لها مكان في عمله ، يتخيل مشاهد ، ويسمع نثفاً من حوار ... ومع أنه — على الأرجح — قد عرف من أول الأمر الوسيلة التى ستجسد فيها أفكاره : قصة أو قصيدة أو رواية (وحتى إن كان رساماً أو موسيقياً أو رساماً وموسيقياً مثل بليك أو جبران أو طاغور ، بالإضافة إلى كونه شاعراً أو ناثراً ، فالتوقع أن يعرف طبيعة البذرة إن كانت موسيقية أو أدبية أو

تشكيلية ؛ فهو في هذه الحالة أشبه برجل يتكلم عدة لغات ، ويجد نفسه يفكر ويتكلم بواحدة منها تبعاً لطبيعة الموقف) فإنه لن يقبل بسهولة أى شكل جاهز ، ومع أنه يمكن أن يكون متأثراً بمدرسة أدبية أو فنية معينة ، أو مشايحاً لمذهب فلسفى أو اجتماعى ما ، فإنه لن يكون سعيداً بهذا « الالتزام » ، بل سيشعر أنه يشوش عليه ويزعجه . فهو لن يشعر إلا بالالتزام وحيد ، عبر عنه كثير من الفنانين بكلمة « الصدق » ، ومرادهم — كما نتصور — السعى المخلص الدءوب لاستكشاف معنى تلك اللمسة لأعماق الذات ، ذلك النداء الذى سمعوه — دون سائر البشر — من واقعة أو فكرة أو صورة .

وأخيراً يفيض النبع . فى مثل إشراقة الصبح تنضح معالم الأشياء ، ويستقر كل شىء فى مكانه — أو هذا ما يخيّل للشاعر أو الكاتب أو الفنان ، وينتهى التردد والحيرة ، وتبدأ حمى الإبداع ، فتنتال الجمل أو الأبيات أو تنطلق الريشة فى ثقة ، فقد توحدت الذات والعالم ، وأخذت الأسطورة مكانها بين الأشياء ... ثم ...

يا للفجيعة ويا للعار ! لقد كان هذا كله وهما — هكذا يحدث الفنان نفسه . وربما مزق الورق أو لطح اللوحة أو حطم التمثال . ولكنه لا يلبث أن يعود إلى العمل ببصيرة أعمق ، وعزم أشد ، إلى أن يقرر — ربما لدوافع خارجية محضة — أن يضع أسفل اللوحة توقيعاً وتاريخاً ، أو يطوى أوراق الرواية أو القصيدة ويدفع بها إلى المطبعة أو يدسها فى درج بعيد عن عينه ويده . فلا بد له من التسليم بأن العمل قد « انتهى » لأنه يحس أنه لم يعد يستطيع أن يجعله أفضل مما هو ، ولعله يخشى أن يفسده فينصرف عنه فى رضى هو أشبه شىء باليأس ، لقد حطمت الأسطورة قشرتها وظهرت فى مرآة العالم ، ولكنها — الأسطورة — تهز رأسها وكأنها لم ترض عن صورتها . إنها تتهم المرأة مرة ، وتتهم نفسها مرة أخرى ، ويدفعها عذاب الشك إلى الأعماق ، تنتظر لمسة أخرى ، لتعود إلى حركتها الجاهدة المستميتة التى تشبه مطاردة الظلال .

لعل قارئاً حسن النية يرى فى هذا الوصف نوعاً من تزويق الكلام يعرفه لدى النقاد ومؤرخى الأدب . ولعل قارئاً متشككاً يلتبس عليه الفرق بين تقرير دقيق عن حالة غير عادية ، وتهويل مصطنع فى حكاية أمور تافهة . فلندع وصف المرحلة الأخيرة من عملية الإنشاء لعالمة نفسية تلخص نتائج البحث الذى قامت به مع عدد

من تلاميذها على مدى بضع سنوات :

« ... هناك شيء مهم يجب ملاحظته في هذا الوصف إلى جانب قصة الحضارة والإشراق ، وهو أنه لا توجد لحظة واحدة للكشف نحل جميع المشكلات . فمع أن بعض الأوصاف النظرية وبعض روايات الفنانين تؤكد لحظة الاستبصار ، وانتظام الأجزاء كلها في مواقعها المناسبة ، فإنني أظن أن الحالة الغالبة هي وجود فترات طويلة من العمل مليئة بالوقوفات والانطلاقات ، تنخللها مفاجآت منها الكبير ومنها الصغير . وما أسهل ما يهبط اليأس مع طول الطريق . فإن الفكرة المتجسدة التي تواجه المبدع قد تكون شديدة البعد عن الهدف الذي كان يلمحه . وربما شدته جوانب أخرى من الحياة أقل صعوبة ووحشة . وربما أجهض العمل قبل أن يأتي ذلك الجزء من قصة الإبداع الذي أراه أعجب أجزائها وأحفلها بالأسرار ، والذي لم يوضع له اسم بعد ، ولأسمه : وقت التمرکز الكلي .

« إنه الوقت الذي تتقدم فيه الشخصيات لتتولى المسؤولية عن الكاتب ، والذي تندفق فيه الألحان بلا تكلف ، ويبدو كما لو أن اللوحة تصور نفسها . فالفنان مستغرق في عمله استغراقاً كاملاً . وقد اختفى كل القلق الذي ينبع من ملاحظة أنفسنا ونحن نعمل ، ومن الخوف أن يكون ما نعمله بلا قيمة ، ومن الانتخاب الناقد المتهمل ، اختفى ذلك كله أمام تدفق الفكر والفعل . فرأس الفنان ويداه وشفاته كلها مسيرة بتلك القوى التي ولدها حسن الاتجاه وتحسُّد الأفكار إذ يعمل فيها . وتصبح كل موارد الفنان الفكرية والانفعالية وكل مهاراته وخبراته جزءاً من سعيه نحو الهدف النهائي

« يتذكر الفنان هذه الأوقات بما فيها من فرح لا يصدق ، فرح يكاد يبلغ حد الذهول . فالفكر والفعل يتناغمان ، والتفاعل مع العمل يغدو سلساً منسجماً كالرقص ، والأفكار تنبثق لا من مكان ، وكأن العمل يخلق نفسه ، لأن صورة المنشئ عن نفسه وهو يعمل لا تعوق التيار الذي يجري بينه وبين عمله . »

(شارلوت لاكنر دويل : « العملية الإبداعية » ص ١٢٠-١٢٢)

هل أخطأنا حين سمينا هذه الحالة « اللحظة الجمالية » ؟ لعل العالم النفسى يرى أن سنك مصطلح جديد مثل « التمرکز الكلى » يخلصه من كل التدايعات الفلسفية والنفسية التى ارتبطت بالمصطلح القديم . ولكننا نفضل أن نحافظ على هذا المصطلح القديم « اللحظة الجمالية » لأننا نبدأ من نظرية النقد وفلسفة الفن ، ونعتمد هيكلاً نظرياً عموده الأساسى هو النص الأدبى باعتباره عملاً إنسانياً له أبعاده الميتافيزيقية أولاً ، بما أن المبرر الوحيد لوجوده هو قيمته التى تتجاوز حاجات الفرد ومقتضيات الزمان والمكان ، ثم له أبعاده التاريخية بعد ذلك ، باعتباره فعلاً إنسانياً فى زمان ومكان معينين . وإنما نستعين بالدراسات النفسية والاجتماعية لتساعدنا على تحديد بعض المفاهيم الغامضة فى نظرية النقد أو فلسفة الفن . ولعل القارئ الذى يلاحظ مقدار التشابه — بل التماثل — بين وصفنا للحظة الجمالية ووصف الباحثة النفسية لما سمته « التمرکز الكلى » يدرك أن احتفاظنا بمصطلحنا النقدي مع تحديد مدلوله فى ضوء الأبحاث النفسية يمكننا من أن ننظر إلى دورة بيتسون ، من أحد جانبيها على الأقل ، نظرة أكثر انطباقاً على طبيعة العمل الأدبى . فالنظر السطحي إلى هذه الدورة قد يعود بنا إلى المفهوم الخاطئ عن « الصياغة » الذى يجعل النص الأدبى مركباً من لفظ ومعنى ، وكأن المعنى وجد قبل اللفظ . ومهما تغيرت الأسماء فحل محل « المعنى » شئ مثل « الفكرة » أو « الصورة » أو « الفكرة — الصورة » معاً ، وحتت محل اللفظ أو شاركته كلمة مثل « الأسلوب » ، فإن هذه الأسماء الجديدة تظل عاجزة وحدها عن تخلص النقد من أحد أدوائه الرئيسية : أعنى النقاش المستمر غير المجدى حول الشكل والمضمون . ولا بد لنا من أن نستعين بعلم النفس لنعرف أن « اللحظة الجمالية » ، وهى مناط عملية الإنشاء وعملية التذوق كليهما ، لا تتحقق إلا بتجسد العمل الأدبى فى كلام يُنطق ويسمع بل يكاد يُلمس ويشم . فما أبعد اللمحة أو الخاطرة التى تبدأ بها قصة العمل الأدبى عن « الأسطورة فى مرآة العالم » ! وكم من الصفحات يحتاج المرء ليصف هذا التحول ، وكم من الثقافات والحساسيات والتجارب !

لعل القارئ يجد فى هذا الكلام شيئاً من الغموض ؛ فليصبر قليلاً ، فإن حديثنا التالى هو عن هذا التحول .

الفصل السادس النصّ

النص كمحور للدراسات النقدية :

نظرة شاملة إلى تاريخ النقد تدلنا على أن « النص » كان له النصيب الأوفى من عناية النقاد في معظم العصور . فالنقد الكلاسي لم ينظر إلى الشاعر إلا على أنه صانع نصوص ، ولا يختلف النقد العرني القديم عن النقد الأرسطي من هذه الناحية ، فقد انصب النقد في الحالتين على تشریح النص (بنيته في حالة أرسطو ، ونسيجه في حالة النقد العرني القديم) ، ولم يكن لميول الشاعر اعتبار في هذا أو في تلك . وربما كانت أكثر ملاحظات أرسطو إثارة للجدل قوله إن فريقاً من الشعراء مالوا بطبعهم إلى محاكاة الأخيار بينما مال فريق آخر ، للمسبب نفسه ، إلى محاكاة الأشرار . وأقرب من هذا إلى فكرنا الحديث قول الباقلافي إن لكل واحد من الشعراء الكبار طابعاً لا تخطئه في شعره .

إنما استأثر الشاعر باهتمام النقد — دون النص الذي أصبح مجرد مرآة لنفسية الشاعر — عندما سادت النظرة الرومنسية . ومع تغلب الاتجاه الواقعي من بعد عاد الاهتمام إلى النص الأدبي ، ولكن كتمثيل صادق — شكلاً وموضوعاً — للواقع الخارجي . وتأتى الكلاسيية الجديدة — عند إليوت والنقاد الجدد — لترد الاعتبار للنص في ذاته ، وإن تراءت لديهم حالة الشاعر النفسية من خلال « المعادل الموضوعي » أو « التوتر » بين البناء والنسيج . ولكننا نجد عدداً من الدراسات النقدية التي عاصرت « النقد الجديد » في أوروبا وأمريكا تركز على تحليل النص إما لغة (إمبسون) وإما مضموناً (فراي) . وأسلم هذا الاتجاه إلى فيض من الدراسات النقدية الأسلوبية التي ارتبطت ارتباطاً أصيلاً بعلم اللغة . وعاد الحديث عن « اللغة الشعرية » أو « اللغة الأدبية » أو « أدبية الأدب » يتردد بين النقاد بعد أن كانت الدعوة السائدة لدى من سموا بالكلاسيين الجدد هي تحطيم الحاجز بين لغة الشعر ولغة الحياة (كرد فعل للقوالب الرومنسية المستهلكة) .

لكن الموجة اتسعت لدى « النقد الجديد » الفرنسي الذي تبلور في الستينيات والسبعينيات حول « البنيوية » و « السيميوطيقا » (هذين الاتجاهين المتكاملين والمتناقضين في كثير من الأحيان) ، فتجاوزت « اللغة » معناها المؤلف حتى أصبحت تطلق على كل نظام رمزي تعارف عليه المجتمع ، وأدى ذلك التصور إلى

جعل البحث في النص الأدبي وما يُدعى من تفرده أشد إلحاحاً . ومع أن موضوع السميوطيقا — وهو نظم العلامات المتعارف عليها اجتماعياً — يُشعر بعودة النقد إلى أفق الدلالة الاجتماعية ، فقد نظرت السميوطيقا (على الأقل في العالم الغربي) إلى هذه النظم على أنها هي نفسها الواقع ، ومن ثم فإن العلامة لا تفسر إلا بعلامة مثلها . وهكذا أسلمت السميوطيقا النقد إلى « التفكيكية » التي لا ترى في « النص » بمعناه المعروف — أى العمل الأدبي الذى له بداية ونهاية — إلا كيفة في شبكة لا نهائية من العلامات ، أو قطرة في بحر العلامات الذى لا تدرك حدوده . وبذلك اتسع مفهوم « النص » لديهم بحيث أصبح يطلق على النوع الأدبي كله ، في أقرب الاستعمالات إلى الاقتصاد ، أو على الأدب في عمومته عند الأكثرين الذين يسقطون الحدود بين الأنواع الأدبية ، وأحياناً يراد به معنى أوسع من ذلك ، إذ يشمل نظم العلامات بمختلف أنواعها ، أو « الحياة » لا باعتبارها وجوداً خارجياً بل نظاماً مترابطة من العلامات . وأطلق على هذه الامتدادات اللانهائية اسم « تداخل النصوص » .

وكما أصبح « النص » غير قابل لأن يُرى كنص مفرد له استقلاله ، ضاعت « الذات » ، سواء أكانت ذات المنشئ أم ذات المتلقى ، إذ لم يعد لها وجود مستقل عن ملايين « الذوات » الأخرى ، التي لم تعد « ذوات » في الحقيقة بما أنها لا يمكن أن تعرف إلا باستجاباتها ، واستجاباتها ليست إلا سلاسل من العلامات . وضاع « المعنى » كذلك ، إذ لا سبيل إلى العثور عليه في سجن اللغة ، فهو « مرجأ » باستمرار ، أو هو مجرد « المخالفة » التي يمكن للمرء أن يجترحها في اللغة وباللغة ، لا كقول ، بل ككتابة .

هكذا يبدو أن العودة إلى العناية بالنص في العصر الحاضر قد أدت إلى انفجاره . إن التصور الكلاسيكي للنص كشيء مصنوع ، صلب ومتناسك ، غير ممكن الآن ، مع ما نعرفه من تفتت الوعي تحت ضغط العالم الخارجى المعادى . ولعل هذه الحركات المتلاحقة : بنيوية ، سميوطيقية ، تفكيكية ، بعد الماركسية والوجودية ، ليست مجرد بدع فكرية أو انتفاضات عصية ، بل محاولات — لا تخلو من تخطيط — للعودة إلى نمط ما من الحياة الجماعية ، كما سبق أن لاحظت في كتابي « البطل في الأدب والأساطير » . ولكننا لا نستطيع الزعم بأننا قادرون على تجاوز عصرنا أو

استشراف ما وراءه بأكثر من بضعة مليمترات . وفي حدود هذه الرؤية ننظر إلى النص الأدبي على أنه تشكيل غير ثابت ، كأنه لعبة من تلك اللعب التي يمكن أن ننظم بطرق متعددة لتكون — مثلاً — بيتاً مرة وسيارة مرة وشجرة مرة ثالثة . أو كأنه السحابة العالية في نظر الطفل وخياله ، يراها مرة زرافة ومرة جبلاً ومرة سلحفاة .

إن قسر النص الأدبي على الدخول في قالب من نظم العلامات ونظرية الاتصال قد يخلق شعوراً زائفاً بالموضوعية ، بأن النقد الأدبي ، أو البوطيقا كما يحب أصحاب هذا الاتجاه أن يسموه ، قد بلغ أخيراً سن الرشد ، وأصبح علماً مثل العلوم الإنسانية التي سبقته على هذا الطريق ، ولا سيما علم النفس وعلم الاجتماع بفروعهما المختلفة . ولكن هذه المحاولة لا بد وأن تنتهي إلى الانهيار حين تصطدم بفردانية العمل الأدبي وشخصانيته . والإلحاح على الإبهام (إيمسون) أو على الإرجاء والاختلاف (دريدا) ينتهي بالنص الأدبي إلى أن يكون عبثاً خالصاً ، تلويحاً بالمعنى حيث لا معنى . ونحن نفرق بين العبث واللعب ، حيث إن العبث إنكار للحقيقة أي شيء ، وكل شيء ، أي إنكار للقيمة ، بينما اللعب إسقاط لقيد الضرورة — ويمكن أن يكون ، في أدنى أحواله ، دوراناً حولها — في سبيل الوصول إلى القيمة .

ونحن إذ نرفض هذه النظريات لا ننكر أن في كل واحدة منها جانباً من الحقيقة . ذلك بأن النص الأدبي لا يخرج عن كونه نصاً لغوياً ، ولكنه استعمال خاص للغة . وهو نوع من الاتصال ، ولكنه يختلف عن الاتصال العادي . فخواصه النوعية لا تنفي صحة المقولة العامة التي ينتمي إليها ولا ما تستتبعه من وظائف . ولكن الأهم في كل ذلك هو صفته الجوهرية التي تشكل حقيقته وتعين وظيفته النوعية . وهذا بالضبط هو ما تهمله تلك النظريات على اختلافها ، وكأنها تتجنبه . ذلك بأن « القيمة » — أي المطلب الإنساني الأصيل أو الغاية النهائية التي تتجه إليها الفطرة الإنسانية — لا مكان لها في المنظومة الفكرية لأي من هذه النظريات ، وإذا ذكرت « القيمة » في أي واحدة منها فإنها لا تشير إلى أكثر من مفهوم « المعنى » أو « الدلالة » . فإسقاط هذه الصفة الجوهرية من مفهوم « الأدب » هو الذي يؤدي بكل واحدة من هذه النظريات إلى الانحراف نحو تأكيد إحدى الصفات غير الجوهرية . يضاف إلى ذلك أن البنيوية وما بعدها قد نبعت من اللغويات السوسيرية

التي تركز على دراسة « النظام » أو العلاقات المتزامنة ، ومن ثم فهي تغفل حركية الظواهر . وقد ترتب على ذلك النظر إلى النص على أنه « بنية » ثابتة تتمثل في تجليات متعددة ومستويات متفاوتة . وهكذا يقدم لنا التحليل البنيوي للنصوص صورة خادعة في كمالها المطلق ومظهرها العلمي ، ويكون رد الفعل التفكيكي طبيعياً في تحطيم كل الحدود التي تجعل للنص وجوداً متميزاً .

وقد يشتبه مفهوم الأسطورة عندنا بمفهوم البنية ، ولكن الأسطورة عندنا تختلف عن البنية من ثلاث جهات . الأولى أن الأسطورة مقولة كيفية ، أى طريقة للتعامل مع الواقع ، وليست اسم ذات ولا اسم معنى . والثانية أن الأسطورة لها وجود واقعي دائماً ، وليست صورة ذهنية مجردة . والثالثة — وهي مترتبة على الجهتين السابقتين — أن الأسطورة تخضع لتطور دائم ، نتيجة لاستمرار الصراع بين مبدأ الذات ومبدأ الواقع ، ومن ثم تصادفنا دائماً « تشكيلات » متعددة للأسطورة لا « تجسيدات » للبنية . وإذا كانت الأسطورة عندنا هي جوهر النص أو حقيقته الكلية ، فإنه في صورته النهائية ملتقى لتناقضات عدة يمكن أن ينظر إليها جميعها على أنها فروع عن التناقض الرئيسي ، أعني التناقض بين مبدأ الذات ومبدأ الواقع . ومع أن النص يمثل البؤرة والاكتمال النسبي لعملية متعددة المراحل وثنائية الأطراف نسميها البحث عن القيمة أو اللحظة الجمالية ، فإنه يظل مع ذلك غير نهائى وغير محدد . وترتب على هذا الوصف نتائج مهمة بالنسبة إلى القارئ / الناقد ، وهي التي سنعالجها في الفصل التالى . أما هنا فنحاول أن نوضح بعضاً من تلك المتناقضات .

النص الأدبي بين الفردية والجماعية :

لا يوجد نص أدبي بدون جمهور ، ولا نص أدبي في غير لغة . وإذا تأملنا قليلاً وجدنا أن اللغة والجمهور هما اللذان يعطيان النص اكتماله النسبي . وما ذلك إلا لأنهما يعطيانه الشكل . فالأفكار لا تكتمل كأفكار إلا حين تصبح جملاً ، والعمل الأدبي لا يستوى عملاً أدبياً إلا حين يتخذ شكلاً فنياً . واللغة والشكل الفني لا يصنعهما منشئ فرد ، ولكنهما « شفرتان » يتم من خلالها التخاطب بينه وبين جمهوره ، ومعنى ذلك أنهما موجودتان من قبل ، وأنهما معروفتان لذلك الجمهور .

النص الأدبي — إذن — لا يظهر في الوجود إلا من خلال مصالحته ، يمكن أن تكون صعبة ، بين شروط اجتماعية ومبادأة فردية . وكل واحد من هذه العوامل الثلاثة يتميز بدرجة من التعقيد : فكيفية المصالحة تتأثر بطريقة الاتصال التي تعد داخلية في الشروط الاجتماعية ؛ والمبادأة الفردية ، ككل ما ينسب إلى الفرد ، لا يمكن أن تكون « فردية » صرفاً ، بما أن الفرد نفسه هو ، إلى حد كبير ، من صنع المجتمع : وتبقى « الشروط الاجتماعية » التي يمكن أن يختلف النظر إليها سعة وضيقاً : فقد يتسع بحيث يغفل الفروق النوعية بين المجتمعات مبقياً فقط السمات العقلية المشتركة بين البشر جميعاً ، وقد يضيق حتى يتركز على الخصائص القومية أو الوعي الطبقي أو الأسلوب الفني أو اللحظة التاريخية . ولذلك يجب أن نجتهد في تحليل كل واحد من هذه العوامل الثلاثة من حيث علاقته المباشرة بالنص (حتى لا نضطر إلى الدخول في مناقشات إيديولوجية لا يتطلبها موضوعنا) .

إن الكلام على قنوات الاتصال وتأثيرها في المادة الأدبية أصبح من أكثر الموضوعات شيوعاً في المناقشات النقدية وشبه النقدية نظراً لاتساع وسائل الاتصال الجماهيرية . ومن المحقق أن كل واحدة من هذه الوسائل (الإذاعة — السينما — التلفزيون) كوّنت طريقة الكتابة الخاصة بها . ويلخص عالم الاتصال الأمريكي مارشال ماكلوهن (وهو أصلاً ناقد أدبي) هذه الحقيقة بقوله : « الأداة هي المعنى » . ولكن تبقى اللغة الطبيعية ، مسموعة أو مقروءة ، هي وسيلة الاتصال الأولى ، إن لم يكن من حيث السبق الزمني فمن حيث الأهمية وشيوع الاستعمال ، ويتجلى ذلك في اعتماد جميع وسائل الاتصال المذكورة على اللغة الطبيعية ، وفي قدرة اللغة الطبيعية على ترجمة السلاسل الإعلامية التي تؤدّيها تلك الوسائل . وجددير بالذكر أن وسائل الاتصال الجماهيرية في العصر الحاضر لم تغير العلاقة التكنيكية بين اللغة الطبيعية وأدوات التعبير الأخرى وإن أثرت في الدور الاجتماعي للأدب وسائر الفنون كما سنبين بعد قليل . فارتباط الشعر بالغناء والغناء بالرقص قديمان قدم هذه الفنون نفسها ، وربما كان الوعي بهذه الحقيقة ضروريا لمعرفة الشعر الجيد كما يشير إزرا باوند . وارتباط الشعر بهذين العنصرين ، وبالفن التشكيلي أيضاً ، ملمح أساسي في الدراما الإغريقية كما هو اليوم في المسرح الشامل .

في ضوء هذه العلاقة بين الفن القولي وسائر الفنون ننظر إلى علاقة الشاعر

بجمهوره . إن قناة الاتصال التي يستخدمها — وهي اللغة — تخضع لمواضع خاصة بها وإن لم تكن محسوسة كذلك التي يخضع لها المسرح أو طرق الاتصال الجماهيرية الحديثة . إن نحو أى لغة — ابتداءً من نظامها الصوتي إلى طريقتها في الربط بين الجمل — مواضع مفروضة على الكاتب ، وأى اقتحام لهذه المواضع لا يكون ناجحاً إلا بتغليب بعضها على البعض الآخر ، أى بنوع من القياس . ومعظم ما ورد في كتب النحو من الشواذ — وهي غالباً نصوص شعرية — من هذا النوع . فقد تُغلب قواعد الوزن أو قواعد القافية — وهي جزء من النحو — على قواعد الإعراب في الإشباع وغيره . وزيادة على هذا تحتاج المخالفة النحوية إلى أن تكون مبررة — من حيث الدلالة — لدى القارئ أو السامع . ومعنى ذلك أنها لا تحقق التأثير المطلوب إلا إذا وُجدت لها ميزة دلالية لا توجد للتعبير العادي . وهذه بعض القضايا التي تبحث في علم الأسلوب .

على أن نحو اللغة يخضع — في الاستعمال الأدنى — لمواضع أعلى منه وهي مواضع الشكل الفني . فلهذا القصّ يختلف عن لغة الشعر الغنائي ، ولكل من هاتين اللغتين لغّيات تناسب الأشكال النوعية التي تندرج تحت كل من الشكلين الكبيرين . ثم إن هناك مواضع لكل شكل أدبي تتجاوز حدود اللغة ، كالمواضع الخاصة بدور الجوقة وربط أحداث القصة وشخصية البطل التراجيدي في المسرح الإغريقي ، حسبما يصفها أرسطو . ودلالات النص لا تنضح للقارئ إلا حين يربطه بشكل أدبي ما ، ولذلك يجد بعض الكتاب من المناسب أن يبيّنوا شكل العمل ، فيكتبون تحت العنوان كلمة « رواية » أو « قصة قصيرة » الخ .

وقد يبدو من هذا أن المواضع الاجتماعية — في مجال الأدب على الأقل — تختص بالشكل ، الذي يستطيع المنشئ الفرد أن يملأه بما يشاء من مضمون (« خمر جديدة في أباريق قديمة ») . ولكن هذا القول ، وإن كان صحيحاً ظاهرياً ، يشوه الحقيقة . فهناك « مضمون » للشكل ، إن أمينا إلا أن نستعمل هذين الاصطلاحين . وإن أردنا مزيداً من البيان فلنا أن نقول إنه لا يوجد شكل بلا مضمون ولا مضمون بلا شكل ، كما حلل سوسير العلامة اللغوية إلى دال ومدلول ، لا ينفصلان إلا إذا أمكن أن نفصل وجهى الورقة ؛ وإذا شعر المرء بنوع من الاغتراب في اللغة ، بأن وجد الدوال التي تقديها إليه اللغة غير مطابقة للمدلولات التي يريد (كما لاحظ لا كان فيما بعد)

فإن المشكلة ليست في العلاقة بين الدال والمدلول ، بل في الصراع داخل المدلول نفسه . ولا يشك أحد في أن للحروف — كأصوات لغوية مجردة — نوعاً من الدلالة (ولا يعد أن تكون اللغات البشرية جميعها لغات مقطعية في الأصل) ، ولكن هذه الدلالة المستقلة تضعف حين تدخل الحروف في تركيب أكبر منها وهو الكلمة . وكذلك شأن الكلمة بالنسبة إلى الجملة ، والجملة بالنسبة إلى سياقها الخاص وهو القطعة ، والقطعة بالنسبة إلى سياقها الواسع ، الأدنى ثم اللغوى ثم الحضارى ، وهو ما يعبر عنه بـ « النص المتداخل » . فالدلالة في كل مستوى من هذه المستويات تتخلخل حين تنتقل الوحدة اللغوية إلى مستوى أعلى ، فيحدث ما يشبه الفجوات في المعنى ، وتسعى الوحدة اللغوية الجديدة إلى إعادة الاستقرار على سطح التركيب اللغوية ، ولكن ذلك لا يتم إلا بعد سلسلة من الهزات والزلازل . ومن خلال تلك الفجوات يظهر الإبداع الفردى ويمارس دوره في تشكيل النص (و « التشكيل » هنا عبارة عن إظهار دلالة جديدة) .

وعلى هذا الأساس يمكننا التمييز بين ثقافة « القول » وثقافة « الكتابة » . إن الاهتمام المتنامى بالفنون القولية هو في نظرنا دليل واضح على الاتجاه المعاصر نحو الجماعية . وهجوم دريدا على « ثقافة القول » هو — من ناحية — رد فعل معاكس لهذا الاتجاه ومن ناحية أخرى إنكار « للكلمة » بمعناها الدينى أو المثالى عمومًا . وقد يبدو أن هناك خلطاً متعمداً بين « اللفظ » اللغوى و « الكلمة » الدينية والفلسفية ، ولكن المعنيين يلتقيان عند دعوى النسبية الثامة أو إنكار أى حقيقة خارج عقل الإنسان . فثقافة القول التى يدينها دريدا (ويبدو عند ذلك أنه يتحدث عن اللفظ المنطوق) لا علاقة لها « بالقول » فى اصطلاح سوسير الذى يضعه فى مقابل « اللغة » ، على اعتبار أن الأول حالة متحققة من استعمال اللغة فى حين أن الثانية نظام مجرد متعارف عليه . فالقول عند دريدا ليس أقل عمومية من اللغة . وما دام للقول عنده هذه العمومية فهو يعنى عنده الثقافة الشعبية ، ثقافة الأساطير التى عنى بها لفى شتراوس ليصل فى النهاية إلى أن هناك أبنية عقلية واحدة يصدر عنها الفكر البدائى والفكر الأكثر تحضراً . وهى فى الوقت نفسه ثقافة الفطرة أو « الطبيعة » التى يمجدها روسو ويحاول دريدا من خلال مناقشتها « تفكيكها » أن يثبت خلوها من أى دلالة .

إن « ثقافة القول » بمعنى الثقافة الشعبية أو الشفهية هى ثقافة الجماعة لا ثقافة

الفرد . ولذلك فهي ثقافة مستقرة . ومن هنا يصبح الربط بينها وبين « ثقافة الكلمة » بالمعنى الدينى ممكناً . هنا تقل الفجوات أو تنعدم ، لأن السياقات محدودة ومعروفة سلفاً ، فحين تنتقل وحدة ما من مستوى سياق إلى المستوى الذى فوقه تظل محتفظة بمعناها ، ينطبق ذلك على الأساطير والحكايات الشعبية كما ينطبق على الشعائر الدينية والأعراف الاجتماعية .

ونتيجة لذلك يميل الأدب الشعبى إلى أن يكون مؤلفاً من كتل كبيرة نسبياً (موتيفات) إذ لا تقوم الوحدات الصغرى بأى دور متميز ، فقد أسلمت دورها كاملاً للوحدة التى تعلوها . ولا يملك الشاعر « القوال » حرية كبيرة فى تغيير الشكل المتعارف ، فالموتيفة عنده تقوم بدور الكلمة المفردة عند الشاعر فى الثقافات المكتوبة ، ومعلوم أن هذا الأخير قلما يجرؤ على المساس بالكلمة المفردة . إن الاختيارات أمام الشاعر الشعبى محدودة ، والشعور بالحرية الذى يحققه من خلال لحظة جمالية هو شعور جماعى كوفى تعبر عنه الأساطير والحكايات الشعبية فى تجاهلها المطلق لخصائص الوجود الإنسانى . ولا بد له من تكرار الموتيفات لتثبيت هذا الشعور فى وجه الخبرات المناقضة .

وثمة سؤال يجب طرحه هنا ، وهو : هل تشكل وسائل الاتصال الجماهيرية الحديثة بيئة صالحة لنمو « أدب شعبى » شبيه بالأدب الشعبية التى كادت تندثر من عالم اليوم ؟ إننا لا نعى فقط مسلسلات مثل « الرجل الأخضر » ، ولكننا نعى سيطرة قوالب معينة ، تشبه الموتيفات ، وتضعف قدرة المبدع على إظهار دلالات جديدة ، وحاجة المستمع أو المشاهد إلى اكتشاف هذه الدلالات .

هل هى محاولة من الحضارة المعاصرة ، التى تتمزق بين مؤسسات جماعية عملاقة وانتفاضات فردية يائسة ، للتغلب على الزلازل والهزات بكتل من الأسمنت ؟

النص الأدبى بين التراث والمعاصرة :

المواضعات الاجتماعية التى تكوّن أشكال الحضارة ليست من صنع جيل واحد ، بل ربما كان الأقرب إلى الحقيقة أن الجهاز العصبى للإنسان ينطوى على بنيات سلوكية اجتماعية ترجع إلى الأطوار الأولى لحياته على الأرض . أما إذا وقفنا عند التركيبية

الواعية للحضارة — الحضارة كمقولة تاريخية — فلا بد لنا من أن نربط بدء التشكيلات الحضارية ببدء التشكيلات اللغوية . ولكن أى لغة ؟ إذا التزمنا بالمفهوم التاريخي للحضارة فلا بد أن نسلم أيضاً بأن هناك أنساباً للحضارات ، فحضارة أوروبا الغربية مثلاً — إذا أخذت كوحدة — تعد امتداداً للحضارة الإغريقية الرومانية ، واللغات الأوربية الحديثة تشكيلات متأخرة نسبياً مبنية على اللغتين اليونانية واللاتينية . (والمقصود هنا هو البنية العقلية وليس بالضرورة الاشتقاق اللغوي) . والتأثير ممتد في الأدب بوجه خاص ، فإذا كان اتكاء ملتون على العروض والنحو اللاتينيين من الحقائق المتداولة بين مؤرخي الأدب ، فإن الأساطير اليونانية لم تزل تدخل في أطوار حياة جديدة إلى وقتنا الحاضر : أوديسيوس عند جيمس جويس ، أو إلكترا عند يوجين أونيل أو سارتر .

ولكن القصة ليست بهذه البساطة . فاللغة — حتى اللغة الواحدة — تظل واحدة في الظاهر فقط . إن شكلها الذى يبدو للنظرة الإجمالية ثابتاً ، يحفل بتغيرات سريعة ومستمرة . يبقى الدال ساكناً بينما المدلول في حركة دائبة ، كأننا نشاهد منظرًا مسرحياً ونتابع حوار الممثلين بينما يشغل العمال وراء خلفية المنظر — بصمت ولكن بنشاط — في إعداد المنظر التالى . وما يصدق على اللغة (ونعنى اللغة الأدبية بالذات ، وهى لا تسير — من هذه الناحية — على نفس النمط الذى تسير عليه اللغة الطبيعية) يصدق على الأشكال الفنية أيضاً . فإذا كان الشكل الفنى للرواية الحديثة قد اكتمل في أواسط القرن التاسع عشر فإن هذا الشكل نفسه يبدو في أواسط القرن العشرين أشبه بسراب خادع . والقصة القصيرة التى أحكم بناءها موبسان ثم تشيكوف تهتز عند هنجواى أو سارويان وكأنما ضربها زلزال .

إن الحقيقة المسلم بها لدى مؤرخي الأدب ، حقيقة اختلاف الأساليب وتطور الأشكال على مدى العصور ، تكفى لطرح هذا السؤال : فيم العناية بأدب العصور الماضية إذن ؟ سؤال ساذج حين يطرح بهذه الصورة الشاملة ، ولذلك فإنه لا يطرح مطلقاً ، بل يكتفى بتدريس أدب العصور الماضية في المدارس والجامعات ، مع أن معظم الناس لا يقرءون بعد المدرسة سوى الأدب المعاصر ، وقد أخذت دراسة الأدب المعاصر تشق طريقها إلى الجامعات في الشرق والغرب منذ نصف قرن تقريباً ، ولم تزل توسع دائرتها في ذلك المجال أيضاً . ويواكب ذلك اتجاه متزايد في الجامعات

للعناية بالنقد على حساب تاريخ الأدب ، ونشاط ملحوظ في الأوساط الأدبية التي
تبنى قضية « الحداثة » و « الأحدث » دائما ، فأصحاب الحداثة في العالم الغربي لا
يرجعون بحداثتهم إلى أكثر من رامبو ، وإن تسامحوا فيودور ، وأكثرهم ، مثل بارت ،
يرون أن الأدب الحقيقي يبدأ بملازميه في الشعر وبروست في النثر . وهكذا يتراجع
« التراث » في البيئات الأدبية الغربية ولا يبقى له ملجأ سوى الحلقات الصغيرة من
« العلماء » المتخصصين في تاريخ الأدب . ومع أن الأعمال الأدبية الأحدث غالباً
ما تحمل إشارات إلى أعمال تراثية (« تداخل النصوص ») فإن الشكل العام ، وهو
المستول عن وحدة الفكرة ونوع الرؤية ، يبدو منقطع الصلة بالتراث .

هذه العلاقة بين المعاصرة والتراث يمكن أن تفهم في ضوء ما قلناه آنفاً عن عمق
الأشكال الحضارية في التاريخ البشري . فالتراث والمعاصرة قطبان للحقيقة واحدة
موضوعية ، نعبّر عنها باستمرارية الوجود والوعي . فالذي يحدث إذن هو أن أحد
القطبين يمكن أن يغلب فيسيطر على القطب الآخر . وإذا حاولنا أن نفلسف معنى
« المعاصرة » وجدناه مقولة زمنية مرتبطة بالحاضر ، والحاضر ليس له وجود حقيقي
بين الزمنين الحقيقيين : الماضي والمستقبل . فسيطرة قطب « المعاصرة » يعنى في
الحقيقة سيطرة المستقبل على الماضي . ويمكنك أن تتبع مظاهر هذه السيطرة :
المغامرة ، حب التجديد ، الشك في جميع القيم ، إلى آخر ما تتضمنه كلمة
« المعاصرة » . ولكننا حين ننظر إلى علاقة المعاصرة بالتراث في النصوص الأدبية
« الحديثة » نلاحظ أن التراث يفقد معناه حين ينزع من الماضي ويجر إلى الحاضر ،
أى إلى الجديد ، إلى حلم المستقبل . إن الماضي ، في ميزان الحداثة ، لم يعد له حق
في الوجود ، لم تعد له شرعية . إنه عالم من الأشباح التي تملك — نحن — قدرة
سحرية على استدعائها حين نشاء وصرفها حين نشاء .

ولأن الماضي لا يمكن التخلص منه في الحقيقة ، حتى ولو كان شبحاً ، فقد كان
دفعه إلى هذا العالم السفلي نتيجة عملية خداع كبيرة : خداع للتاريخ وخداع
للنفس .

إن المؤرخين المعاصرين يهتمون أسلافهم بالسذاجة حين توهموا أن الغرض من
التاريخ هو البحث عن الحقائق وعرضها بحياد وموضوعية . فما هي الحقائق التي
يبحث عنها مؤرخ عصر نابليون مثلاً ؟ هل تدخل فيها علاقات نابليون العاطفية

والأسرية ؟ الأوضاع السياسية في شبه جزيرة أيريا ؟ حالة الطقس أثناء موقعة ووترلو ؟ هناك آلاف من الوقائع التي يمكن أن تبدو على درجة واحدة من الأهمية إن لم يكن هناك معيار يرجع إليه في تقديم بعضها على بعض . وبما أن هذا المعيار لا يمكن العثور عليه في الوقائع نفسها مهما استكثرتنا منها — بل إن الاستكثار يؤدي إلى الشعور بمزيد من الضياع — فلا مفر من أن يكون المؤرخ نفسه هو المعيار ، بشرط أن يحاول التغلب على ميوله وارتباطاته الشخصية بقدر استطاعته .

ولعل المؤرخين المعاصرين نسوا أن كل عصر يختار بنفسه دلائله ، بل ويعطى هذه الدلائل أقدارها من الظهور أو الخفاء بحسب نظرة العصر نفسه إلى الوجود . ومن المحقق أن هذه النظرة تؤخر أو تغفل الكثير مما نراه ، بحق ، جديراً بالاهتمام . ولكن السؤال هو : هل يهتم المؤرخ بإبراز صورة العصر عن نفسه ، أم صورتنا نحن عن العصر كما نحب أن نراه ؟ إن المبدأ الفينومينولوجي في المعرفة ، مبدأ « تداخل الآفاق » يمكن أن يهيئ مخرجاً من هذه المشكلة . فإسنا بحاجة إلى أن نشكل الآخرين على صورتنا لكي نفهمهم . بل إننا حين نفعل ذلك لا نفهمهم ولا نفهم أنفسنا . وكما ينطبق ذلك على طريقة تقبلنا للآثار الأدبية التي تنتمي إلى عصرنا ، فإنه ينطبق من باب أولى على نظرتنا إلى العصور البعيدة عنا . فنحن نفهم ونتعلم ونتجدد حين نحاول أن نخرج من حدود شخصيتنا لندخل في حدود شخصية أخرى أو عصر آخر .

إن الحاضر — أو المستقبل — معناه الرغبات والأطماع . وتحكيمه في الماضي يمكن أن يخدم هدفاً برجماتياً (ولذلك فإن التحيز التام إلى المنظور المستقبلي يتفق تماماً مع « العلم » في العصر التكنولوجي ، ولكنه يمكن أن يؤدي إلى كوارث في المحيط الإنساني العام كما هو واقع فعلاً ، حيث لا يمكن أن يكون مفهوم « العلم » مقصوراً على المنفعة المادية المباشرة) — ولكنه لا يمكن أن يؤدي إلى معرفة « الحقيقة » كما يزعم كروتشي . والإحالة إلى « الإلهام » لا تغني من الحق شيئاً ، فليس المؤرخون أنبياء معصومين ، وكثيراً ما يخسبون إلهاماً ما تنتزل به الشياطين . ومن يتأمل ما كتبه كروتشي نفسه عن التاريخ المعاصر يجد فيه مثل هذا الخليط .

وهي حقيقة قديمة أن التاريخ مرتبط بالسياسة ، ولكن كتابة التاريخ كانت تعنى تأمل الماضي (بقدر ما ملك المؤرخون السابقون من أدوات لمعرفة) فكانت ثمرته

العملية هي الحكمة ، أما التاريخ عند المعاصرين فلا يبحث في الماضي إلا عما يخدم أهداف المستقبل ، ولذلك فإن ثمرته العملية هي تحقيق المطامع ، مهما يملك من أدوات البحث .

وعلى نحو مما نظر كروتشي إلى التاريخ نظر إليوت إلى التراث الأدبي . فالإليوت هو القائل : « إن الحس التاريخي يتضمن إدراك حضور الماضي ، لا مضيه فحسب » . وهي عبارة ذكية ، لأنها تحتل معنيين : اعتبار الماضي في نشاط الحاضر ، أو إخضاع الأول للثاني . ويقول بذلك أشد — وعن الأعمال الأدبية هذه المرة : « الذي يحدث حين ينشأ عمل أدبي جديد هو أمر يحدث في الوقت نفسه لجميع الأعمال الفنية التي سبقته . إن الآثار الأدبية القائمة تؤلف فيما بينها نظاماً مثالياً ، يُعَدَّل حين ينضم إليها العمل الفني الجديد (إذا كان جديداً حقاً) . النظام القائم كامل من قبل ورود العمل الجديد ، ولكي يستمر النظام بعد إضافة الجديد يجب أن يتغير النظام القائم كله (التأكيد لإليوت) ولو تغيراً طفيفاً . وهكذا يعاد ترتيب العلاقات والنسب والقيم بين كل عمل أدبي وبين المجموع ، وهذا هو التوافق بين القديم والجديد . »

فالفكرة التي يطرحها إليوت هي أن العمل الأدبي الجديد يغير التراث ، لأن القول بأن التراث يؤثر في كل إنشاء جديد ، أو أن المنشئ الجديد يستلهم التراث ، قول أعيد آلاف المرات . وما يقوله إليوت عن الأعمال الإنشائية ينطبق ، من باب أولى ، على النقد . وقد كانت رسالة إليوت شاعراً وناقداً — وقد نجح فيها إلى حد كبير — هي « إعادة ترتيب العلاقات والنسب والقيم » في تراث الشعر الإنجليزي . فالإليه يرجع معظم « الفضل » في زعزعة مكانة ملتون ودريدن وشلي ، ورفع دن وهيربرت وهوبكنز . ولكن الشيء المهم هو أن هذا التغيير لم يحدث بصورة تلقائية كما توهم عبارته ، ولم يكن عملية تمت داخل النظام المثالي للشعر كما يصرح ، فليس هناك نظام مثالي لتراث الشعر الإنجليزي ولا أي شعر آخر ، بل هناك نظامان متعارضان على الأقل . وكل إضافة جديدة تأتي ، بما فيها من إبداع مستحدث ، لتضاف إلى أحد النظامين ، أو أحد التيارين . وهذه العملية تتم غالباً بصورة واعية ، وتتم استجابة لمؤثرات آتية من العالم الفسيح ، بما فيه من مثاليات وماديات ، لا من عالم الشعر وحده .

ولكن مقالة إليوت « التراث والموهبة الفردية » — وهي مليئة بمثل هذه المناقضات الذكية — تركت أثراً عميقاً في النقد الغربي بعده . فأصبح المسلك العادى للناقد الحديث أن يفسر الأعمال الأدبية القديمة بحساسية عصره هو ، وأصبح كل عمل إنشائي جديد تعليقاً على عمل سابق ومحاولة لهدمه في الوقت ذاته ، وظهرت فكرة « تداخل النصوص » وفكرة « التفكيك » كتشريعين نظريين لهذا المسلك .

إن الجنين يمكن أن يَخْتَنق إذا التفت الحبل السرى حول عنقه . وكثير من الأدب الغربى المعاصر يولد ميتاً لأن هذه الأنبوبة التى يفترض أن تمدّه بالغذاء ريثما يتمكن من ابتلاع طعامه تضغط على جهازه التنفسى وتمنع عنه الهواء . إذا كان العمل الأدبى الناشئ يستمدّ غذاءه من عصارة الأدب المهضومة ، فإنه لا يعيش إلا حين يتنفس هواء الله العريض . ولكن أدباً من هذا النوع يؤدى وظيفة مهمة في المجتمع الغربى المعاصر : إنه يسد حاجة الفرد المثقف المعزول داخل مجتمع عريض ومتشابه كرمال الصحراء . إنه يجعله مكتفياً بذاته ، يعيش في عالم من اختياره بل ومن صنعه ، عالم لا علاقة له بالواقع . وعندما ينجح في إقناع نفسه ، كما يوصيه إليوت ، بأن هذا العالم المثالى له « نظامه » الكامل ، الذى يمكن أن يذيب فيه أسطوره الخاصة ، متخلصاً من مسؤوليته كإنسان حر ، لأنه وهو المثقف المعزول ، سواء أكان منشئاً أم قارئاً ليس إلا واحداً من سكان هذا العالم ، أو رعايا هذه الدولة العظمى — عندما ينجح في إقناع نفسه بذلك يكون قد اختار لنفسه — على كل حال — سيلاً أفضل من الجنون أو الانتحار .

الموقف الغربى من التراث هو — إذن — ناتج من نواتج الحضارة الغربية . والحضارة الغربية هي شكل الحياة للمجتمعات الغربية ، تلك المجتمعات التى تحللت فيها العلاقات الصغيرة المباشرة — الأسرية وغيرها — وأصبح الفرد فيها « فرداً » كامل الفردية ، كامل الأهلية ، داخل نظام هائل اسمه الدولة ، أو المدينة ، أو الطبقة ، أو فليكن الإنسانية — فكلها لا تضمن له أى علاقة واقعية محسوسة بالبشر الآخرين . كلها مجردات لا تسمن ولا تغنى من جوع .

ومجتمعاتنا العربية ليست أفضل بكل تأكيد . وللمثقف العربى همومه التى ينوء بحملها ، وله مصائبه التى يمكن أن تقصف عمره ، ولكن همومه ومصائبه من نوع مختلف ، فلا بد أن يكون له موقف مختلف من تراثه . فما بالنّا نراه يحكى مواقف

الآخرين ؟

إن إحدى مشكلاتنا هي أننا لا نملك حضارة الغرب ، ولكننا نعيش على أبوابها كشحاذين ، لأننا لا نملك ، أو لا نعتقد أننا نملك حضارة سواها .

يقول أقوام : بلى ، إننا نملك هذه الحضارة . وأقول : أجل ، نملك ، ولكنها حضارة ماضٍ فقط .

فنحن مغتربون إما في ماضينا الذى نعجز عن وصله بالمستقبل ، وإما في مستقبل ليس مستقبلنا . وبسبب من هذا الاغتراب المزدوج تختلف قضية التراث والمعاصرة عندنا عنها في الغرب . والقطبان المتقابلان عندنا يسميان « الأصالة والمعاصرة » ، وقد جرى هذان المتعاطفان على الألسنة والأقلام في العشرين سنة الأخيرة بوجه خاص ، حتى عقدت لهما ندوة في اللجنة الثقافية بالجامعة العربية ، وحتى اتخذتهما إحدى المجلات الأدبية شعاراً لها . فالقطبان المتقابلان عندنا لا يشيران فقط إلى القدم والحداثة أو الماضى والمستقبل ، ولكنهما يشيران أيضاً — وربما في المحل الأول — إلى المقابلة بين الأصيل والوافد . فالمشكلة في الثقافة العربية هي مشكلة هوية قبل أن تكون مشكلة زمن أو تاريخ . وهذا هو ما يؤدي بال مناقشات حولها — على المستوى الفكرى العام — إلى التخبط في مجردات ، وعلى مستوى الصراع الحضارى بين الشرق والغرب إلى مختلف الاتجاهات المتعصبة . أما على مستوى الإبداع الأدبى والفنى فلا يزال الخلاف قائماً ، ظاهراً أو خفياً ، بين « المحافظين » و « المجددين » كما كان في مطالع هذا القرن ، سوى أن المحافظين أصبحوا يرفعون هذا الشعار « الأصالة والمعاصرة » إيماءً إلى أنهم أيضاً يعترفون بقدر من التجديد ، وربما كانوا على استعداد لأن يدخلوا في دائرة الماضى الذى يمثل الأصالة في نظرهم بعض أقطاب « المجددين » في الثلث الأول من هذا القرن مثل العقاد أو هيكل . وإذا كانت كلمتا « المحافظة » و « التجديد » اصطلاحين أطلقتهما بعض النقاد ومؤرخى الأدب ، ومن الصعب أن تجد « محافظاً » يقر هذه التسمية ، فإن « التجديد » الذى كان وصفاً مناسباً عند مجددى الجيل الماضى لم يعد كافياً الآن : فالتيار المقابل لتيار « الأصالة والمعاصرة » هو تيار « الحداثة » . وأهم سمات الحداثة هي المتابعة الصريحة والنشطة لحداثة الغرب . والمهدف المعلن هو أن يصبح الأدب العربى جزءاً من الأدب العالمى ، وهو هدف مغرٍ لأنه يشبع شوق الجميع للخروج من المحلية إلى العالمية .

فالصورة العامة ، حين ينظر إليها من وجهة البحث عن الهوية هي مزيد من الانجذاب نحو الثقافة الغربية . ولعل القائلين بالأصالة والمعاصرة غير واعين بأنهم إذ يتنازلون عن مواقفهم المتشددة السابقة لا يفعلون ذلك عن إرادة واختيار ، ولا عن فهم واضح لما يعنونه بالأصالة ، أو ما يمكن أن تعنيه كلمة « المعاصرة » في هذا العصر بالذات . أما الذين يلهثون في آثار الحداثة الغربية فلا يعينهم أن يفهموا ، لأنهم نقلة ومقلدون .

ولذلك فإن النص العربي المعاصر إذا أراد أن يكون نصاً ذا قيمة فيجب أن ينأى بنفسه عن الدعوتين كليهما . يجب أن يعود إلى الجوهر الإنساني لمشكلة التراث والمعاصرة . وهو الموقف الآتي بين الماضي والمستقبل ، أو النظرة التاريخية إلى الوجود والذات — ولكن مع تحديد موقفه الخاص ، طبقاً لظروفه الخاصة ، نحو كل من التراث والمعاصرة .

فعنايتنا بالتراث في الوقت الحاضر لا تكاد تتجاوز نشر بعض من المخطوطات القديمة . ولكن العمل في جمع المخطوطات وتحقيقها ونشرها يتم في معظم الأحيان بصورة عشوائية . وكان قسم المخطوطات في اللجنة الثقافية بجامعة الدول العربية قد نجح في تكوين نواة من المختصين بدأت تظهر على أيديهم إرهاصات « منهج » في جمع التراث وتحقيقه ، ولكن هذا « المنهج » لم يتبلور قط ، ومع تكاثر مراكز العناية بالتراث في مختلف أقطار العالم العربي ، وسخاء بعض الدول في الإنفاق على نشر الكتب القديمة ، لم يكن لهذه الحركة تأثير ملحوظ في الإبداع الفكري والأدبي . ولعل السبب في ذلك هو أن المراكز الرسمية وشبه الرسمية التي يكاد يتركز فيها هذا النوع من النشاط الآن ، إنما تعنى بالتراث لإثبات نياتها الحسنة نحو الفكرة العربية أو الإسلامية ، ولذلك فإن الاشتغال بالتراث يبدو أقرب إلى النفاق أو الارتفاق منه إلى الاهتمام الجاد . ويظهر ذلك حين نبحث عن دراسات في تاريخ الفكر أو الثقافة أو الأدب فنجد كثرة هائلة من هذه الدراسات ، ولا سيما بعد إنشاء عدد كبير من الجامعات في مختلف أرجاء العالم العربي ، ولكننا نصدم باعتماد أكثرها على الجمع والتلفيق والسرد ، ونقل بعضها عن بعض ، وغياب العمليات النقدية الحقيقية من التحليل والمقارنة والحكم .

ليس وراء العناية الرسمية الأكاديمية بالتراث أى محاولة مخلصنة لاكتشاف الماضى ،
وهى المقدمة الضرورية لنقده واستيعاب الصالح منه ثم العمل على تغييره . ذلك لأن
المشتغلين بالتراث لا علاقة لهم بالحاضر أو المستقبل . ولذلك فإن الكم الذى يظهر
منه اليوم ، وهو كبير نسبياً ، لا أثر له فى تكوين الفكر المعاصر أو الفن المعاصر .

وإزاء هذه الطائفة تقوم طائفة أنصار الحداثة . ولأقطابهم عناية بالتراث ولكن
على طريقة الحداثة الغربية . وأصحاب الحداثة أكثرهم شعراء وكتاب منشئون ،
بعكس أصحاب « الأصالة والمعاصرة » من الأكاديميين التقليديين وأشباههم .
وأقطاب الحداثة يصرحون بأن كل مبدع يصنع تراثه الخاص ، وفى غياب الاهتمام
التاريخى النزى والاحترام الحقيقى للماضى والرغبة فى معرفته والتعلم منه يصبح الميدان
خالياً لمثل هذه الدعوة . ونحن نجد اليوم أن الأعمال الجديدة المهمة فى مجال الدراسة
والإنشاء على السواء هى تلك التى تنهج صراحة نهج الحداثة الغربية . فهناك دراسات
بنيوية فى الشعر القديم جنباً إلى جنب مع دراسات مماثلة لشعراء « الحداثة » العرب
المعاصرين . وهناك شعر وقصص سيراليان ، يحملان أصداً من الأدب الصوفى
الإسلامى . والطابع الغالب على الحداثة فى انتخابها من التراث هو التماذج الرفضية .
واتجاه « الرفض » يوشك أن يكون هو الاتجاه « المقبول » لدى الأكثرية فى العالم
العربى اليوم ! فلا عجب إذا لقيت الحداثة ترحيباً واضحاً ولا سيما من الشباب .

والرفض معنى واسع جداً ، لأن كل إنكار للواقع هو رفض ، وكل رغبة فى
تغييره هى رفض . الرفض مصادمة للواقع دافعها الإخلاص فى التعبير عن النفس ،
وهو — بهذا المعنى — روح الفن . ولكن المناقضة التى أصبحت قانوناً فى الثقافة
العربية المعاصرة هى أنها تعيش بين رفضين : رفض الماضى ورفض المستقبل ، رفض
التراث التقليدى ورفض المستقبل الغربى . إنها تعيش « نفى النفى » فى صورة طريقة
جداً لم يفكر فيها كارل ماركس ، فالتفانيان قائمان معا وفى نفس الوقت ، وربما بنفس
القوة .

ومع أن المستقبل هو الأقوى دائماً ، وهو الذى يجر الماضى وراءه ، فإن الماضى
الذى يسير مرغماً فى ركاب المستقبل يمكن أن يتمرد فيصبح قوة مدمرة . وأضعف
النتائج لهذه الحركة المفروضة أن تعطل أو تعوق . ولا خلاص إلا بموقف واع
ومستقل بين الحاضر والمستقبل .

والتراث الأدبي يمثل إشكالية خاصة بالنسبة إلى الموقف التاريخي . فالنظرة السائدة إلى التاريخ هي أنه يتجه دائماً نحو الأعلى والأرقى : من تجليات الفكرة عند هيجل إلى التطور الحلزوني عند ماركس إلى نموذج العجلة عند توينبي . ولكن التراث الأدبي يستعصي على هذه النظرة « التقدمية » التي تبدو متأصلة في الفكر الغربي . فمن المشكوك فيه أن الشعر تجاوز ، في معنى « الشعرية » ذاته ، قصائد امرئ القيس أو ملاحم هوميروس أو مسرحيات أيسكيلوس . والنظر إلى الرواية على أنها تطور للملحمة (كما يرى لوكاتش) لا يعنى مطلقاً أن النوع الأحدث أرقى من النوع الأقدم . ولا شك أن هذا الملاحظ هو أهم ما أعطى للنقد الجديد مشروعيته ومعقوليته . فعالم الأدب يبدو عالماً مستقلاً بذاته ، متعالياً على الزمن ، مناقضاً للتاريخ . ولكننا يجب ألا ننسى أن « استقلالية الأدب » إنما نشأت من فرضية التقدم الشامل والمستمر في سير التاريخ ، وهي فرضية لا تستند إلى دليل ، بل إنها غير مقبولة منطقياً لأن « التقدم » يقتضى تصور « غاية » أو نموذج أعلى ، وقد قدمت بعض المذاهب « التقدمية » تصورها لهذا النموذج ولكن التاريخ أثبت خطأه : فلا الدولة البروسية ظهر أنها نموذج للمجتمع الحر كما زعم هيجل ولا النظام الشيوعي بدا أقرب مثلاً بعد قرابة سبعين سنة من الحكم الاشتراكي . وآثرت المذاهب الليبرالية أن تبقى « التقدم » مفهوماً غامضاً مرتبطاً فقط بتحقيق الرغبات ، وبما أن الرغبات لا تنتهى عند غاية فإن التقدم أيضاً لا ينتهى عند غاية . ولكن المشكلة هي أن جعل « تحقيق الرغبة » هو التقدم ، والتقدم هو القيمة ، معناه أن الإنسان أصبح معبود نفسه ، أو عبد نفسه ، وهو مبدأ أثبت فشله دائماً لأن الأخذ به كان في جميع العصور والبيئات بداية انهيار المجتمعات والحضارات . ليس التقدم بمعناه التاريخي الشامل قانوناً تاريخياً لا يتخلف ؛ وإذن فالفن لا يشكل شذوذاً عن القانون . ويبقى المبدأ الآخر ثابتاً وهو أن وحدة الحياة الإنسانية في جوانبها الروحية والمادية وارتباطها بالبيئة والزمن تجعلنا نلتهمس فهم الأدب في ضوء هذه الارتباطات ، دون أن نجعل لحقبة تاريخية معينة امتيازاً خاصاً على حقبة أخرى من حيث القيمة .

نعم إن هناك في حياة الجماعات لحظات تاريخية مضيئة يمكننا أن نصفها بأنها « لحظات جمالية » كتلك التي يمكن أن يمر بها الأفراد في خبرتهم المباشرة . ولكن هذه اللحظات لا تكون « عصوراً » . هذه هي « اللحظات القمم » في حياة الأفراد

والجماعات ، وكونها قمماً لا يعنى أنها غير مرتبطة بما حولها ، بل إن الظروف الزمانية والمكانية المحيطة تسهم في إيجادها . والتراث العربى الإسلامى زاهر بهذه القمم ، ولكنها ليست جميعاً قمماً رافضة . بل إن الرفض بمعناه الضيق من الانفصال التام عن الجماعة وقيمها يجعل مثل هذه القيم أقل أهمية من القمم الأخرى التى تبدو تنوياً لطموح الجماعة نحو الأفضل ، أو رفضها الذاتى لنقائصها وعيوبها .

هذا موقف تاريخى نحو التراث يمكن أن يجعل منه مؤثراً قوياً في الإبداع العربى الحاضر ، وهو موقف مستند إلى ملاحظات موضوعية أساسية وليس قائماً على مجرد الرغبة . وبما أنه موقف إنسانى فمقياس صدقه في النهاية هو إمكانية تحقيقه . إنه يضع أمام النص العربى المعاصر (بمعناه الأعم) خياراً جديداً غير الخيارين القائمين الآن : وهما عبادة الماضى أو رفضه . فالنظرة السليمة إلى الماضى تستلزم نظرة مناسبة إلى المستقبل ، وقبول الماضى قبولاً واقعياً واعياً يستتبع النظر إلى المستقبل على أنه شيء يمكن التحكم فيه ، وليس حقيقة مفروضة من الخارج ، نلهث وراءها طائعين أو مرغمين . إنه يعنى — بعبارة أكثر تحديداً — أن النص العربى المعاصر يمكنه — بل يجب عليه — أن يجرب تجاربه الخاصة ، فلا يكون التجريب دائماً حكاية لتجريب الغرب .

وهنا التباس يجب إزالته . فقد يبدو أن الخصوصية التى نتحدث عنها في التراث أو الإبداع الجديد تعنى النقاء القومى أو الاعتقادى ، الذى لا يلبث أن يتحول إلى انغلاق وتعصب . وليس هذا ما نقصده . فمثل هذه الخصوصية غير ممكنة ، ولا سيما في عالمنا الحاضر ، وهى أيضاً غير مرغوب فيها حتى لو كانت ممكنة ، لأنها لا تعنى إلا الفقر ومريداً من الفقر . وفوق ذلك فإن المشكلة يجب ألا تكون قائمة بالنسبة إلى التراث العربى بالذات . فخصوصية هذا التراث البارزة هى انفتاحه غير العادى على تراث الأمم الأخرى ، وشجاعة أسلافنا في تقبل ذلك التراث تفوق بكثير شجاعة أعظم شجعاننا . ولكن شجاعة أولئك الأسلاف كانت مستندة إلى العلم ، بقدر ما أسعفهم زمانهم ، وشجاعتنا تستند غالباً إلى التبعج الذى يعبر عن شعور عميق بالضعف وفقدان للثقة بالنفس .

وما دام الجميع مسلمون بأن الإبداع والتراث نقيضان متلازمان ، فإن نصحيح النظرة إلى التراث شرط لازم للإبداع الفردى . ولا خطر من القول إن النظرة إلى

التراث هي من نوع الأساطير الجماعية التي تخلق بها الشعوب وجودها . ومن خلال هذا الوجود فقط يمكن أن تنفتح الأساطير الفردية وتزدهر .

النص الأدبي بين المحاكاة والاختراع :

أوضحنا آنفاً أن العلامات التي تتألف منها الرسالة الأدبية ، وكذلك العمل الأدبي نفسه بوصفه علامة ، لا يلزم أن يشير إلى مدلول خارجي ، أي إلى واقع مادي أو اجتماعي ، ففي الإمكان دائماً أن تشير العلامة إلى علامة أخرى ، فتشير الكلمة إلى كلمة ثانية وهذه إلى ثالثة وهكذا إلى مالا نهاية ، ويشير النص الأدبي إلى نص آخر أو إلى مجموعة من النصوص أو إلى الأدب كعالم قائم بذاته . ومع أن هذا التشابك ممكن حقا ، فإن مشكلة الأدب الغربي المعاصر والنقد الغربي المعاصر هي أنهما لا يريان غيره ، أو بعبارة أخرى أنهما لا يعترفان بوجود مدلول واقعي ، مادي أو معنوي ، خارج نظم الرموز . العالم نفسه « غابة من الرموز » كما عبر بودلير ، طليعة المحدثين . وإذا فقدت « الشجرة » مثلاً حقيقتها الموضوعية ، فمن الممكن أن ينسب إليها الشاعر أي وصف يختاره . ليس من الضروري أن تكون هناك علاقة (كما يقول علماء البيان) بين معناها الشائع والوصف الجديد الذي يخلعه عليها الشاعر ، فقد أصبحت مجرد رمز داخل منظومة من الرموز في القصيدة ، فهي إنما تكتسب معناها من موقعها داخل هذه المنظومة ، أي من علاقاتها بسائر الرموز المستخدمة فيها . وهذا الوصف ينطبق فعلاً على كثير من النصوص الحديثة . ولكن هناك طائفة أخرى من هذه النصوص تقتصر على هدم العلاقات الطبيعية بين الكلمات ، التي تعبر بدورها عن نظام (متصور) للأشياء ، دون أن يقيم أي علاقات جديدة بينها . أي أنها تنفي دون أن تثبت شيئا ، زاعمة أنها بذلك تبقى النص « مفتوحاً » لكل الاحتمالات التي يمكن أن تخطر على ذهن القارئ . وفي أدبنا المعاصر عيّنات من هذه النصوص الحديثة التي تفتقر إلى أي نظام ، مع أن الحداثة عند الغربيين — حتى في أشد النصوص تطرفاً — تنحو دائماً نحو النظام ، إلا أنه نظام شكلي (وقد يبلغ النهاية في الدقة والصرامة) ، وكأن وراء ذلك قصداً إلى « اللامعنى » باعتبار « اللامعنى » هو في ذاته معنى ، إذ إنه لا يكتفى بنفي أي معنى عن النص ، بحيث يبقى النص مهوَّشاً لا يفهم منه أي شيء ، ويمكن في الوقت نفسه أن يفهم منه أي شيء ، بل يحرص عن طريق الهدم الشكلي المنظم للمعاني المعروفة

على « إثبات » زيف هذه المعاني (انظر « سيموطيقا الشعر » لريفاتير) . فالحدثات عند القوم حدثات ثورية ، منبتها في الماركسية والوجودية واللاسلطوية (التي ترجمناها ، حسب ميلنا الفطري ، بكلمة « القوضوية ») . وأصحاب الحدثات عندهم يعدون أنفسهم ثوريين في الفن ، ويدخلون أحياناً في أحلاف مع الثوريين السياسيين . أما حدثاتنا فقد نبتت في تربة الضياع ، وترعرعت في ظل الاستبداد السياسي ، وجرت في ذيل الأساليب الفنية الضعيفة ، فهي لا تملك القدرة ولا الجرأة على نقض شيء من الواقع ، إنما قصارها أن تفقأ عينيها فلا تراه . وهي مع ذلك تتبع كل ناعق ، وتلقى بنفسها ، من الرأس إلى القدمين ، في كل تيار .^٩

ويكاد المرء لا يصدق أن الفن ، حتى وقت قريب جداً ، كان ينظر إليه في العالم الغربي على أنه محاكاة للواقع (وإن تطور مفهوم المحاكاة تطوراً كبيراً منذ أفلاطون وأرسطو) ، وأن أورباخ أصدر كتابه « المحاكاة » بالألمانية سنة ١٩٤٦ ، وظهرت ترجمته الإنجليزية سنة ١٩٥٣ ، وكان من الكتب المفضلة لدى مدرسة « النقد الجديد » في الخمسينيات . وقد جعل أورباخ لكتابه هذا عنواناً إضافياً « تصوير الواقع في الأدب الغربي » ، وبناء على تحليل فقر مختارة من الأدب الغربي مبتدئاً بهوميروس ومنتهاً بفرجينيا وولف ، مروراً بتمثيلات الأسرار وقصص العصور الوسطى التي كان لها نصيب غير هين من الكتاب . وفي جميع هذه النماذج يبين أورباخ أن الفنان كان دائماً ينحكي الواقع ، وإن اختلفت نظرته إلى الواقع بحسب معتقداته وقيم عصره . المهم أن الواقع كان « هناك » ، كان له وجود بخارج وجود الفنان ، وكان الفنان يحاول الإمساك به وإدماجه في رؤيته للكون .

وهنا يجب التمييز بين نظرتين نقديتين : نظرة تربط الفن بالنظام المعرفي السائد في عصر ما ، فهذا النظام يحدد مجال رؤية الكاتب بشروط معينة (مثلاً : أن الأدب المسيحي في العصور الوسطى يربط كل ما هو أرضي بمملكة الله التي تنتهي عندها كل المعاناة البشرية ، ومن ثم فلا مكان فيه للتراجيديا) ونظرة ترى أن الفن ، مهما يكن توجهه ، لا غنى له عن استخدام لغة حسية تربطه بالواقع المباشر . والنظرتان

« كانت لدينا نسخة أمينة — على الأقل ! — من الحدثات الأوربية في جماعة « الفن والحربة » التي تسعت أيضاً باسم « الحيز والحربة » ، إشارة إلى الارتباط بين الثورية الفنية والثورية السياسية — وأصدرت مجلة « التطور » التي ظهرت منها بضعة أعداد بين عامي ١٩٣٩ و ١٩٤٠ . ولكن العالم المعرفي ، والمصري خاصة ، كان له في تلك الأيام مناخ مختلف .

متمايزتان وإن كان أورباخ لا يميز بينهما . فالاختلاف بين أدب وأدب يكون حسب النظرة الأولى اختلافاً في المرنى ذاته ، أما بحسب النظرة الثانية فهو اختلاف في طريقة الرؤية . والاختلاف الذى يتبع النظرة الأولى يكون اختلافاً في النوع الأدبى والمادة الأدبية ، والاختلاف الذى يتبع النظرة الثانية يكون اختلافاً في العبارة . ولكن أورباخ استخدم في الكتاب كله مفهوماً للأسلوب قريباً من ذلك المستخدم في الفنون التشكيلية وهو يشمل الجهتين معاً ، فلم يحاول التمييز بينهما . وتظهر الحاجة إلى هذا التمييز حين نصل إلى الأدب المعاصر . فهذا الأدب ليس أقل ميلاً إلى اللغة الحسية من الآداب السابقة عليه ، بل إنه يفوقها كثيراً من هذه الناحية ، إذ إن الفنان المعاصر لم يعد يتقيد بالمواضع القديمة الراجعة إلى اجتماعية الأدب ، والتي تفرض شروطاً معينة لأنافة الأسلوب . وهكذا يمكننا أن نقول عن ملارميه مثلاً إنه أكثر « واقعية » من جميع الشعراء السابقين . ولكننا إذا نظرنا إلى الواقعية كموقف معرفى يختلف حكمنا جدا . فملارميه وشعراء الحداثة عموماً يستخدمون الصور « الواقعية » لإلغاء الواقع ، وحيلة « الوصف المتناقض » (oxymoron) شائعة جداً عندهم : « الخواء الطنان » ، « الشيء الذى يعتز به العدم » ، « المسدس ذو الشعر الأبيض » ، « لقد حصلت الوفاة الآن فقط ولكنى حى ومع هذا فلم يعد لى روح » (هذه الأمثلة كلها مأخوذة من مقالة ريفاتير الأنفة الذكر) .

لقد تجاوزت « الرواية الجديدة » المرحلة التى وقفت عندها فرجينيا وولف كما تجاوزت فرجينيا وولف نظرية بروست إلى الواقع . إن « واقع » بروست يتمثل في دفائن الذاكرة التى ينبش عنها بالحاح ، فالواقع الثمين فى نظره ، الواقع الجدير بالاهتمام ، هو ذلك الذى أصبح موطنه الإنسان ، الإنسان الفرد ، واختلط بوجوده . ولكن فرجينيا وولف تصور حاضراً دائماً منبثاً فى تلافيف الوعى الفردى . ومن ثم فالحاضر عندها ليس هو الواقع الخارجى . وعندما يختلط مفهوم « الحاضر » بمفهوم « الواقع » يصبح من السهل عليها أن تصف فنما بأنه واقعى أكثر من الحياة الواقعية نفسها . أما الرواية الجديدة فقد اقتربت جداً من النظرة السريالية (فوق الواقعية) ، فكلتاهما تلغى الواقع الخارجى إلغاءً ، وإن اختلفت الطريقة . إن السريالية تعتمد لغة الحلم ، وتصطنع التناقضات اللافتة ، أما الرواية الجديدة (عند روب جرييه مثلاً) فإنها تصطنع لغة واقعية تكاد تقترب من لغة العلم ، ولكنك إذا أردت أن تجمع

من هذه اللغة وصفاً واقعياً يحكى شيئاً من الأشياء الخارجية ويضعه في مكانه بين الأشياء الأخرى وجدت الوصف يهدم بعضه بعضاً ، وإن أردت أن تجمع أحداث قصة وجدتها بلا بداية ولا نهاية — ليس لأن أحداث الحياة الواقعية تستعصى على تحديد بداية ونهاية بل لأن الرواية لم تعد تحاول محاكاة الواقع ، أو — إذا أوغلنا في التحليل أكثر من هذا — لأن وعي الإنسان بالواقع لم يعد يرى فيه أى منطق يرتب حدثاً على حدث .

لذلك أطلق بعض النقاد على طريقة الرواية الجديدة اسم « الشيئية » . وهذه مناقضة أخرى في الأدب الحديث عموماً ، ولو أننا نجده في الرواية أوضح منه في الشعر ، كما وجدنا التعبير الحسى أوضح في الشعر خاصة . فالحداثة وإن كان منشؤها رفض الواقع والتعمق في الذات فإنها ليست مثالية أفلاطونية تبحث عن « الحقائق » داخل النفس . إنها لا تزال متعلقة بالأشياء الخارجية وإن لم تكن مؤمنة بحقيقتها . ولعل الأصح أن يقال عنها إنها في صورتها النهائية تعبير عن الفصام بين الإنسان المعاصر والواقع . من هذا الفصام يحاول الفن المعاصر أن يخلق أسطوريته . ومن هذا الفصام يأتي الشبه اللافت بين أنجح الأساطير الحديثة وبين الصور القديمة للأسطورة ، حين بدأ الإنسان يعي ذاته ككيان مستقل عن الخارج ومناقض له (راجع « البطل في الأدب والأساطير » — الباب الثالث) .

هل يشير هذا الشبه إلى احتمالات « ما بعد الحداثة » ؟ إذا كنا نرى الحداثة ، في الأصل ، تطوراً للثقافة الغربية فيجب أن ننظر إلى احتمالات المستقبل أيضاً داخل ظروف هذه الحضارة . ويبدو لنا أن الحضارة الغربية بلغت في احترام فردية الفرد مستوى رفيعاً لا يمكنها التنازل عنه ، بل إن هذا الاحترام هو وجهها المشرق أمام حضارات العالم . ولكن فردية الفرد مهددة الآن بمؤسسات عملاقة . فهل تفكك هذه المؤسسات أم تفكك الفردية ؟ إن الأدب الغربي المعاصر يجرب تفكيك الاثنين في وقت واحد : يلغى كل المواضع التي تتحكم في النص (مواضع الواقع المادى والاجتماعى والفنى) ويلغى ذاتية الفرد في الوقت نفسه . وفي رأينا أنه لا يمكن الاستمرار في إلغاء الاثنين معاً . فالخواء مقدمة لظهور سلطة جديدة . لهذا نرى أن الأدب الغربى يمر بفترة تجريب قاسية ، وطبيعة الأمور أن تنتهى هذه الفترة — مهما تطل — باختيار أحد الحلين : فإما حل كلاسي يغلب المواضع ، وإما حل

رومنسى يغلب الذاتية . وكلاهما ينطوى بالضرورة على درجة من التصالح مع الواقع . ومثل هذا التصالح يتم في الحياة قبل أن يتم في الأدب ، وإن كان بمقدور الأدب أن يهيئ النفوس للنهوض به أو تقبله .

أما الحداثة التي نحتاج إليها أدبنا العربي فهي حداثة نابعة من داخله . فالأدب العربي ظل وثيق الصلة بالواقع منذ العصر الجاهلي إلى أواخر القرن الرابع الهجري . ومع غلبة الاتجاه المحافظ فإنه لم يكبت الإبداع الفردي . والذين يتهمون الشعر العربي بأنه جمد على طريقة الجاهليين يمكنهم أن يقارنوا بين هذا الجمود وبين ثبات قالب التراجيديا في الآداب الغربية كما وضعه أرسطو إلى القرن السابع عشر . ولكن أواخر القرن الرابع وأوائل الخامس شهدت انقلابات مهمة في الإبداع الأدبي العربي مردها جميعا إلى كسور أصابت علاقة الشعر بالواقع . لقد وجد شعر عبثي فيما سمي بالقصائد الساسانية ، ووجد شعر تأملي فلسفي لدى أبي العلاء المعري ، ووجد — وربما كان هذا هو التيار الأقوى — شعر زخرفي لا علاقة له بالواقع لدى أصحاب البديع . ولم يسلم من هذا الانكسار إلا فنون الأدب الشعبي وما جاورها من الأدب الفصيح كشعر البهاء زهير والبوصيري ونثر الوهراني .

أما أدبنا الحديث منذ بداية النهضة فلعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إن التجارب الكثيرة التي خاضها ، محتذيا نماذج من التراث تارة ، ونماذج من الآداب الغربية تارة أخرى ، تمثل تجارب الشعوب العربية في كل الأشكال الحضارية ، في الاقتصاد والتشريع والتعليم وسائر جوانب الحياة ، وكأنها مازالت تتهيّب التعامل المباشر مع واقع الحياة العربية ، أو تفتقر إلى دليل نظري يهديها في هذا التعامل . والأدب هو أولى الأشكال الحضارية بأن يرسى قimaً إيجابية للحياة العربية . وهذا تبدو الحداثة الغربية مقحمة عليه ، أو — إذا نظرنا إليها في سياقها التاريخي — قمة مرحلة من التخبّط .

النص الأدبي بين الوحدة والتعدد :

لا خلاف على أن الاستعمال الأدبي للغة يختلف عن الاستعمال العادي وعن الاستعمال العلمي . هذا قال الجاحظ إن المعاني مضروحة في الضريق وإنما العبرة بتخير اللفظ وحسن السبك . ومن قبله أفرد أرسطو « العبارة » بالبحث حين درس الخطابة

والشعر ، وأدخل « الكلام الممتع » في تعريف التراجيديا . كلا الرجلين — إذن — نظر إلى اللغة على أنها عنصر متميز من عناصر العمل الأدبي ، مهما تكن الفروق بينهما فيما عدا ذلك . أفضت هذه النظرة إلى اعتبار اللغة زينة أو تحسينا أو كسوة للمعنى ، وهذه كلها تشبيهات مستعملة عند القدماء ، وقد ساعدت على نمو علم البيان أو علم البلاغة على حساب النقد . وقد استمر ذلك طوال العصور الوسطى في الشرق والغرب على السواء . ولكنه أثمر لدى البلاغي العربي العظيم عبد القاهر الجرجاني نظرية في طبيعة المعاني الأدبية لا تزال جذيرة بالاهتمام حتى اليوم .

لقد ميز عبد القاهر ، بوضوح تام ، بين مستويين للمعنى : المعنى المباشر (أو الأول) الذى يدل عليه ظاهر اللفظ ، والمعنى العقلى (أو الثانى) الذى يستخلص من المعنى الأول . وبين القيمة النفسية — من حيث التأثير والإمتاع — لهذه الطريقة غير المباشرة في أداء المعنى . وهكذا تجاوز التشبيه القاصر (الزينة أو الكساء أو الجسم للمعنى) إلى وصف علمى لكيفية عمل العبارة الأدبية .

ولكن النظر إلى العبارة الأدبية على أنها طريقة ممتعة لعرض معنى معروف سلفا ، ظل سائداً لدى الكلاسيين في الشرق والغرب ، ولم يتبدل إلا بظهور المذهب الرومنسى . فقد أصبح « التعبير » الشخصى هو كل شيء ، هو المسيطر على المعنى واللفظ معاً بواسطة الخيال المبدع ، ومن ثم أصبحت اللفظ في ذاته منزلة ثانوية . لم يعد جمال الصياغة قيمة أدبية ، ولم يعد هناك معنى ظاهر وآخر مستتر ، وإنما أصبح اللفظ الأقوى تعبيراً هو اللفظ الأجل . ومعنى ذلك أن الارتباطات الوجدانية التى يثيرها اللفظ أصبحت أهم من المعنى الذى يدل عليه . وهكذا دخلت في النقد عبارات مثل إحياء اللفظ وظلال المعنى والكلمات المشعة والمضيئة الخ . ومعلوم أن هذا الاتجاه أدى في المراحل المتدنية من الرومنسية إلى عجيبة من الكلمات التى تنز بعاطفية مائعة ، وكان رد الفعل لدى البرناسيين بالعودة إلى لغة تشكيلية منحوتة نحتاً كالتماثيل الإغريقية . وتحت عباءة البرناسية ولدت الرمزية التى احتفظت من « الإحياء » بعنصر مهم جداً وهو العنصر الموسيقى ، وبالغت فيه ، كما وسعت حدود الاستعارة حتى أصبحت رمزاً . والواقع أن تراث الرومنسية الفكرى لم يندثر مع شيخوخة الفن الرومنسى . فأهم ما فيه ، وهو التعبير الفردى ، دخل في أدوار حياة جديدة كما دخل في صراعات جديدة . والذى يعنينا هنا أن النص الأدبى لم يعد

نصاً مسطحاً ، أى نصاً ذا بعدين (عبارة وغرض ، أو لفظ ومعنى ، أو شكل ومضمون) بل أصبح نصاً مجسماً ، أى ذا أبعاد ثلاثة : فالعبارة أو المعنى المباشر ، والمعنى الثانى أو القصد الذى يدل عليه المعنى الأول ، لا يمثّلان إلا سطح العمل الأدبى ، ولكن وراءهما عمقا هو الذى يعطى العمل وحدته وشخصيته .

لقد أدمنت الرومنسية من جميع الاتجاهات التالية تقريرا لأنها أصبحت ذاتية مفضوحة ومتهاككة ، ولكن هذه المذاهب نفسها ازدادت إيعالاً فى الذاتية لأن الفنان أصبح أشد انعزالاً عن مجتمعه . إنما الاختلاف أن الذاتية الحديثة ذاتية مركبة ، فهى تراقب نفسها وتحلل نفسها ، كالذى ينظر إلى صورته فى بهو من المرايا المتعاكسة . وهذا الوعي المرهف والمركب لدى المبدع استيع وعياً مماثلاً لدى الناقد ، فاكتمب النقد المعاصر براعة لم يسبق لها نظير فى تعقب المعانى الخفية والمتشابكة للنص ، ولم يمارس هذا البحث فى النصوص المعاصرة ومجدها بل راح يفتش فى النصوص القديمة أيضا . ويمكن للمرء أن يخاطر بالقول إن أساليب الإنشاء يمكن أن تتغير ، بل سوف تتغير حتماً ، ولكن هذا الكسب الذى حققه النقد فى تعامله مع النصوص سوف يبقى .

لقد أقام رتشاردز نظريته فى القيمة على تحرير الإرادة بإشباع أكبر قدر من النزعات المتعارضة عن طريق الفن . ومن الحقائق المشهورة أن الحضارة الحديثة تخلف بالنزعات المتعارضة . لذلك لم يكن غريباً أن يهتم النقد ببحث تعارض المعانى فى العمل الأدبى ، وكيف يمكن للعمل أن يحقق الوحدة من خلال هذا التعارض . ربما لأول مرة نجد القارئ نفسه قادراً على الاستجابة لأجزاء العمل ، دون أن يستطيع الخروج منه بانطباع موحد . لهذا وقف كثير من القراء حائرين أمام شعر إليوت . وقال لهم رتشاردز ببساطة (الطبعة الثانية من « قواعد النقد الأدبى » ، ١٩٢٦) إن الشاعر الذى يُحكم أصعب ما فى الفن لا يعجزه أن يُحكم أسبغ ، فليس أسهل من أن تنظم القصيدة فى خيط واحد . ولكن القراء يخطئون حين يبحثون عن مثل هذا الخيط فى شعر إليوت . فالوحدة عنده ليست وحدة فكرية بل وحدة شعورية . ولا شك أن هذا الكلام بدا غريباً للكثيرين من قراء رتشاردز وقراء إليوت الذين ألفوا ، حتى ذلك الحين ، أن تكون وحدة الشعور مرتبطة بتدفقه وبساطته ، فى حين أن « الشعور » عند إليوت يأتى غالباً فى لغة مزدهمة بالدلالات الأنثروبولوجية

والإشارات الأدبية ، ولا يأتي بسيطاً أبداً ، بل هو دائماً ملتبس ، ولذلك فإن القارئ يجب أن يبذل كثيراً من الجهد ليصل من خلال هذا الالتباس إلى وحدة الشعور . وهي وحدة من نوع جديد : ليست الوحدة المنطقية التي تحدث عنها أرسطو (بداية ووسط ونهاية — كل جزء مترتب على ما قبله ومسبب لما بعده) ، ولا الوحدة العضوية التي تحدث عنها الرومنسيون (الشعور هو الذى يفرض الشكل) ولكنها وحدة تأليفية أشبه بالتأليف الموسيقى ، ولذلك يسميها رتشاردز « موسيقى الأفكار » ، ويتحدث عن روعة الإيقاع عند إليوت ، ومقصده من « الإيقاع » ، بدون شك ، التأليف بين الأفكار ؛ ولعل الوزن الشعري والتناسب الصوتي لم يخطرا بباله في هذا السياق .

معنى جديد للوحدة ، ومعنى جديد للشعور ، اكتشفهما النقد من خلال أسلوب جديد في الشعر . ولكن الأهم أنهما فتحا الباب لتقييم جديد للشعر كله ، على اختلاف أساليبه . لقد أشار رتشاردز في هذا التذيل المختصر الذى ألحقه بكتابه « قواعد النقد الأدبي » إلى أن الالتباس الشعوري موجود بصورة حتمية في كثير من الشعر الجيد ، واستشهد بـ « هملت » والأجود من سونانات شكسبير . وأحسب أن هذه الإشارة هي التى فتحت الباب أمام إمبسون ، تلميذ رتشاردز ، ليؤلف كتابه « سبعة أنواع من الالتباس » (١٩٣١) ، معتمداً في القسم الأكبر من شواهدة على شكسبير . ويمكننا أن نصعد بالالتباس الشعوري ، في أعماق أشكاله ، إلى أبعد من شكسبير كثيراً : إلى هوميروس مثلاً ، حيث لا يكاد يخلو موقف واحد في ملحمتيه من هذا الالتباس ، ولا سيما الكتاب السادس من الإلياذة ، حيث يودع هكتور زوجته أندروماك ويقبل طفله الرضيع وهو ذاهب إلى معركة مصيره فيها القتل .

وقد ظلم الشعر العربي القديم ظلماً بيناً حين طبقت عليه مقاييس الشعر الرومنسي فحكم عليه بأنه خال من الشعور ونخال من الوحدة . وقد حاولت في موضع آخر (« جماليات القصيدة التقليدية ») أن أعرض نماذج من الوحدة الشعورية في القصيدة العربية . ولم أكن أفكر في شعر إليوت ولا فيما قاله عنه رتشاردز ، فالغرق بعيد جداً بين الأسلوبين ، ولكنني لا أحسب أني كنت مستطيعاً أن أقوم بهذه المحاولة لو لم يحررنا النقد المعاصر من مصادرات النقد الكلاسيكي والنقد الرومنسي

جميعاً ، بحيث أمكن أن نرى شعرنا القديم في عمقه الإنساني .

ولكن كتاب إمبسون كانت له بعض الآثار السيئة في النقد المعاصر . ولا شك أن هناك جهوداً نقدية أخرى — وفوق هذه الجهود جميعاً مؤثرات ثقافية قوية — شاركت في إحداث هذه الآثار . وأعني بوجه خاص توهم أن الالتباس أو تعدد المعنى صفة ملازمة للغة الأدب ، إن لم تكن مقومها الأصيل ، وبذلك يقتصر عمل الناقد أو المفسر على اكتشاف المعاني المختلفة للنص الواحد ، وهذا ما عمله إمبسون في كتابه ، ولو أنه يتحدث أيضاً عن الوحدة من خلال التعدد ، بل ومن خلال التناقض ، مستعينا بنظريات فرويد . وقد نص رتشاردز على أن الالتباس مرحلة في الفهم يجب أن يتجاوزها القارئ ، ولو أن النص نفسه يوصف بالالتباس إذا احتاج إلى مثل هذا الجهد في الفهم ، وليست كل النصوص بمنزلة سواء في ذلك .

وإذا كان الوقوف عند هذه المرحلة معناه العجز عن القراءة الصحيحة أو الكاملة ، فإن الشعر الذي تمسك به أصحاب النقد الجديد « أن القصيدة لا تقول بل تكون » معناه — إذا أخذ على ظاهره — أن تلقى الشعر لا يتطلب بذل أى مجهود لفهمه ، بل أن الطريقة المثلى لهذا التلقى هي صرف النظر كلياً عن المعنى ، اكتفاء برؤية العلاقات الشكلية داخل النص . أما الذين ذهبوا إلى أن النص ليس له معنى كلي واحد يمكن الوقوف عليه ، من التفكيكيين والسميوطيقيين ، فقد جعلوا القراءة والكتابة كلتيهما ضرباً من العبث .

ولا يحسن أحد أن جميع السميوطيقيين يقولون بذلك . ويكفى أن أحيل القارئ على مقال ريفاتير « سميوطيقا الشعر » ، حيث يتحدث عن « بؤرة رمزية » للقصيدة ، يعود فيسميها « مولداً » ، ولو أنه يربطها بكل ما هو خارج عن المؤلف (أو « خارج على النحو » حسب تعبيره) في لغة القصيدة . هذا الخروج عن المؤلف يمكن أن يصل إلى حد إنكار الواقع جملة ، بحيث تصبح الثورة أو المولد هي كلمة « لا شيء » . ولكن لريفاتير مقالاً تالياً عنوانه « التفسير واستحالة التحديد » يناقش فيه سميوطيقيا بارزاً آخر وهو تودوروف حول الغموض الأساسي في لغة رامبو . ومع تسليمه بأن قارئ هذا الشعر ، وما يجري مجراه ، يصدم ويضطر إلى التوقف حين يعجز عن استخراج معنى متماسك من سلسلة الكلمات ، ففي رأيه أن هذه الصدمة نفسها هي أول الطريق إلى الفهم ، أو إلى تثبيت المعنى ، وذلك

بأن يُقرأ النص رأسياً ، عوضاً عن قراءته أفقياً ، أى بأن نتبع النموذج الذى يتكرر فى القطعة بين كلمتين أو أكثر . وسيرى القارئ أن هذا النموذج يحمل فى ظاهره « النص المتداخل » أى اللغة المشتركة ، وفى باطنه التحريف المتعمد الذى يجريه الشاعر فى هذه اللغة . ومع أن ريفاتير يسخر من فكرة « الالتباس » التى قال بها إمبسون ، ناعثاً إياها بأنها فكرة بالية ، فإنه يعتمد فى تحليله لإحدى قصائد رامبو القصيرة إلى الطريقة التى اتبعها إمبسون فى معظم تحليلاته (ولكن مع استغلال فكرة « الانحراف » المعروفة فى علم الأسلوب) : فيفتش فى الشروح المعجمية للكلمات ، حتى يكتشف الارتباطات الجديدة التى استخرجها الشاعر من الربط بين هذه الكلمات على نحو مغاير للمألوف . وهكذا يصبح ظاهر التعبير هو « النص المتداخل » أو اللغة المشتركة ، وباطنه هو المعنى المتميز أو اللغة الخاصة بالشاعر .

والمهم فى هذه المناقشة أن كلا الناقلين يرفض التهويم الشعرى والنقدى ، الذى يحسب أن الغموض ميزة للشعر الحديث ، فينظم بلا رابط ، أو يفسر بلا ضابط . والخلاف بينهما منحصر فى أن ريفاتير يرى أن الشعر الحديث قابل للتفسير ، فى حين أن نودوروف يذهب إلى أن هذا الشعر لا يمكن تحديد معناه ؛ ومع أنه يقول عن رامبو ، فى سياق يشعر بالاحترام ، إنه « أحدث ثورة فى اللغة » ، فقد قال عنه قبل صفحتين ، وأورد نصاً توقف أمامه محقق ديوانه : هل كتبه رامبو على هذه الصورة أو حدث خطأ من المطابع فانزلقت إلى السطر كلمتان من السطر السابق : « إن خاصية نص رامبو هى بالضبط أنه جعل مثل هذا التردد ممكناً ، أنه كسب حق المواطنة فى الأدب لمثل هذه النصوص التى لا يمكن تحديد معناها . والأهمية التاريخية لهذه الحركة ، فى ضوء ما صار إليه الشعر الغربى فى المائة سنة الأخيرة ، أهمية لا تمكن المبالغة فيها — كما أعتقد — مهما قيل . » (« الرمز والتفسير » ، صص ٨٢ و ٨٤) .

وقارئ هذا الكتاب « الرمز والتفسير » يمكنه أن يلاحظ أن الالتباس الناشئ عن تناقض الدوافع قد ترك آثاراً واضحة فى النقد ذاته . ولا غرو ، فالنقد والإنشاء كلاهما يرجعان إلى مناخ ثقافى واحد ، ولكن الشيء المنهم الذى يجب التنبيه إليه فى هذا الصدد هو أن النقد حين يقنن يسبغ مشروعية بل واحتراماً على أنواع معينة من الكتابة الإنشائية ، وهذا قانون تاريخى لا يتخلف . فإن كان رامبو قد كسب

بشعره حق المواطنة لهذا النوع من النصوص ، فإن النقد هو الذى منحه هذا الحق ، حتى أصبح مجرد المساءلة فيه أمراً مستهجناً ، ومخاطرة بسمعة المنشئ أو الناقد .

هذا الانقلاب الذى حدث فى الشعر ونقده له نظير فى الأدب القصصى ونقده ، إلا أنه لم يقع بهذه الحدة ، نظراً لأن الأدب القصصى قد عرف « المثل » منذ الأسفار الدينية الأولى . فالأمثال قصص لها معنى ظاهر ومعنى باطن . وقد فسرت روايات كافكا على أنها أمثال تعبر عن ضيعة الإنسان ، أو فئة من الناس ، أو كافكا شخصياً ، فى ظروف الحياة المعاصرة . وبقریب من هذا فسرت « أولاد حارتنا » و « الطريق » لنجيب محفوظ . ثم كانت العناية المتزايدة بدراسة الأساطير سبباً لتعميق هذا الاتجاه وتوسيعه ، والاتجاه به — فى الوقت نفسه — نحو معانٍ أكثر خفاءً ، وهكذا فسرت « السمان والحريف » — وهى رواية تنتمى ، ظاهرياً على الأقل ، إلى المرحلة الواقعية فى إنتاج نجيب محفوظ — على أنها تعكس أساطير الخصب والعقم (صلاح عبد الصبور « وتبقى الكلمة ») .

على أن الرواية تشهد الآن موجة شبيهة بما أحدثه رامبو فى الشعر . فهى رواية « مفتوحة » أى أنها تقبل مالا نهاية له من التفسيرات . وقد يصبح لهذا النوع من الكتابة الروائية « حق المواطنة » فى عالم القصص عما قريب . وإن كان من الصعب أن يحقق الغزو الذى حققه نظيره فى عالم الشعر ، نظراً لأن لغة القصص إما مجازية شفافة كما فى الأمثال وإما واقعية محاكية كما فى الرواية الحديثة (التقليدية) ، وإذا تلفت بالغموض كانت إلى الشعر أقرب .

وعندنا أنه يجب التمييز بين صفات ثلاث للنص الأدبى (وإن كانت كلها خارجة عن المعنى البسيط المسطح) : الغموض ، وتعدد المعنى ، وتعدد المناظر . فأما الغموض فهو سمة فى الأدب المعاصر ولا سيما الشعر ، وقد بينا أسبابه . وصفته على أساس نظرية الاتصال أن هناك تفاهماً ضمناً بين الشاعر والقارئ على أن ينظم الشاعر ما يريد من الألفاظ ، ويتخيل القارئ ما يريد من المعانى .

وتعدد المعنى ارتبط بتفسير النصوص الدينية على الخصوص ، ووجد فى آدابها مسحة دينية كالأدب الصوفى . فالفكر الكنسى المسيحى فى العصور الوسطى جعل لنصوص الكتاب المقدس معانى أربعة : معنى حرفياً ومعنى تمثيلاً ومعنى أخلاقياً ومعنى غيبياً . وقال بعض علماء التفسير عند المسلمين : لا يفقه المرء حتى يرى

القرآن وجوهاً . وذهبت بعض الفرق إلى أن الآيات لها ظاهر وباطن . فتعدد المعنى مثل الغموض مرتبط بظروف حضارية معينة ؛ وصفته من حيث علاقة القائل بالقارئ أن كليهما عارف بالمعاني المتعددة التي يحمل عليها النص ، ومتى يكون ذلك ، وفي أي النصوص .

وأما تعدد المناظير فمعناه أنك إذا نظرت إلى العمل من وجهة المعاناة النفسية الفردية مثلاً وجدت له معنى ، وإذا نظرت إليه من وجهة الأحوال الاجتماعية وجدت له معنى ثانياً ، وإذا نظرت إليه من وجهة التأملات في الحياة الإنسانية أو في الكون وجدت له معنى ثالثاً . وقد تعدد المعاني أو تخصص أكثر من هذا بتعدد المناظير وتخصصها . ويدخل فيما نسميه تعدد المناظير أن تكون للعمل دلالة واقعية تاريخية إذا نُظر إليه جزءاً جزءاً ، وتكون له دلالة ميتافيزيقية إذا نظر إليه في مجموعه . وأحسب أن هذا القول ينطبق بصورة واضحة على رواية « الحرب والسلام » لتولستوى . وتعدد المناظير في العمل الواحد يقتضي وضعاً هندسياً محكماً في العلاقة بين أجزائه . وهو يوجد في كل عمل أدبي كبير ، ولا يرتبط بأوضاع حضارية معينة .

وتظل المسؤولية مشتركة ، على كل حال ، بين الكتابة والنقد ، أو بين الإنشاء والقراءة ، في استمرار اتجاه ما أو بزوغ اتجاه جديد . ولكن ما دور الناقد بالضبط ؟ هذا ما نحاول بحثه في الفصل التالي .

الفصل السابع القارئ / الناقد

صناعة النقد :

أشرنا في مواضع سابقة من هذا الكتاب إلى أن دور الناقد في حركة العمل الأدبي لا يختلف عن دور القارئ . فهو في الحالتين دور المستقبل المشارك المفسر . والفرق بينهما ينحصر في أن للناقد وظيفة اجتماعية يمكن إجمالها في رعاية القيم الفنية . آية ذلك أن أي قارئ يستطيع أن يسجل رأيه في عمل أدبي ما بطريقة يمكن أن يقبلها قراء آخرون في الجماعة كموضوع قابل للنقاش ، مثل هذا القارئ يعد ناقدًا . ويترتب على هذه الوظيفة الاجتماعية أن يكون الناقد ، من ناحية ، حارساً على التراث الأدبي للجماعة ، أي عارفاً به وقادراً على إعادة تقديمه بحيث يكون مفهوماً لأبناء العصر ، لا بمعنى الفهم العقلي فحسب ، بل بمعنى التجاوب الوجداني مع القيم التي يتضمنها أيضاً . كما يجب ، من ناحية أخرى ، أن يكون قادراً على رؤية الجديد الذي يعيد تشكيل القيم الفنية بحيث تعبر عن حياة المعاصرين وأفكارهم ، وهذه مهمة لا تقل صعوبة عن المهمة الأولى ، إن لم تكن أصعب ، لأن الناقد في هذه الحالة الأخيرة يغامر بالحكم على شيء غير معروف القيمة ، بينما هو في الحالة الأولى يراجع الأحكام القديمة ولا يغير فيها أو في حيثياتها إلا بمقدار . فربما خص باهتمامه شاعراً كالمرعي أو ابن الرومي وأظهر ما في شعرهما من قيم فنية باقية ، وكلا الرجلين شاعر مشهور وللقدماء نظرات في شعرهما لعلها فقدت بعض قيمتها ولكنها على كل حال تعبر عن تأثيره في معاصريه . أما حين يشير الناقد إلى مذهب جديد في الكتابة أو حين يعرف قراءه بعمل أدبي جديد — ولا سيما إذا كان الكاتب غير معروف — مبنياً ما ينطوي عليه من دلالة مهمة لأبناء عصره فإنه يربط اعتباره هو كناقد بقبول المعاصرين للعمل أو المذهب .

على أن كل قارئ جاد يتعامل مع أي نص أدبي قديم أو حديث كما يتعامل معه الناقد ، وإن لم يتحمل تبعه الحكم عليه . والعكس صحيح أيضاً ، فالناقد لا يكون ناقدًا حقاً إن لم يبدأ بقراءة النص من أجل متعة القراءة ، قبل التفكير في عرض نتيجة قراءته على الآخرين . فشرط القراءة الأدبية في جميع الأحوال أن تقصد بها المتعة الفنية التي ترجع إلى نوع من الشعور بالحرية . والقارئ الجيد لا يهتم بقراءة النقد ليعرف منه قيمة عمل ما ، فالمعرفة الحقيقية بالقيمة وعي شخصي ، ولكنه

يقرأ النقد ليدلّه على مكانن القيمة وكيفية الوصول إليها . وهذا هو كل ما يستطيع الناقد أو مدرس الأدب أن يفعله للقارئ أو دارس الأدب .

ولكننا نعرف جيداً أن شعورنا بالقيمة الفنية (أو ما سميناه اللحظة الجمالية) يتفاوت من عمل إلى عمل . فحين نشرع في قراءة عمل أدبي جديد نكون مقبلين على تجربة نختبر فيها العمل ونختبر أنفسنا معه . ونظل غير واثقين من حصولنا على ثمرة القراءة — وهى اللحظة الجمالية — إلى أن نشعر بأن العمل الأدبي قد اكتمل في داخلنا نحن ، أنه غسلنا وطهرنا ، أو أضياء ركنا في نفوسنا كان مظلماً . وهذا الشعور يمكن أن يحدث أو لا يحدث ، ويمكن أن يحدث بدرجات مختلفة . والناقد الأدبي بما أنه قارئ ، بل في معظم الأحيان قارئ مفوض لاختبار قيمة العمل الأدبي ، فمن الطبيعي أن يقدم إلينا خلاصة الأعمال العقلية التي قام بها وهو يحاول ترجمة العمل الأدبي إلى خبرة لها قيمة .

لهذين العاملين مجتمعين — شخصانية التجربة الجمالية وعدم ضمان حدوثها — يبدو النقد في كثير من الأحيان عملاً عقلياً صرفاً لا يختلف اختلافاً جوهرياً عن حل مسألة حسابية . ونجب أن يضاف إلى هذين العاملين عامل ثالث ، وهو ضرورة النقد « مهنة » لعدد كبير من الناس ، منهم من يعملون في الصحافة ، ومنهم من يعملون في التدريس ، وبيننا غلب على الفريق الأول النظر السطحي السريع الذي يكتفى بتقرير أشياء « عن » العمل الأدبي ، بدلاً من اكتشاف أشياء « فيه » ، فقد غلب على الفريق الثاني استخدام مصطلح « علمي » غريب على جمهور قراء الأدب . وشاع في العشرين سنة الأخيرة استعمال الرموز الجبرية اقتداء بالمنطق الرياضي . فأصبحت أكثرية القراء تنظر إلى هذه الطريقة الجديدة في النقد بدهشة شديدة . ولكن هل يعنى هذا أن الناقد أصبحت له وظيفة أخرى غير كونه قارئاً محترفاً للأدب ؟

هناك أمور كثيرة تدعو إلى مثل هذا الظن : منها تضخم الإنتاج النقدي بالنسبة إلى الأدب الإنشائي . وقد شاع القول ، منذ أكثر من ثلاثين سنة ، إن عصرنا هذا هو عصر النقد ، وشبهه بالعصر الإسكندري في تاريخ الأدب اليوناني . وكان هذا القول مرتبطاً بنظرة متشائمة إلى الحضارة الغربية ترى أنها صارت إلى نوع من العقم ، فأصبح الكلام عن الإبداع عوضاً عن الإبداع ذاته . ولكننا نشهد في الوقت الحاضر

ما يشبه أن يكون إعلاناً لتسلط النقد على الساحة الأدبية . فالنقاد السميوطيقيون لا يرون حداً فاصلاً بين النقد والإنشاء . فكل إبداع جديد هو في صميمه نقد لإبداع سابق ، والنقد والإنشاء تجمعهما كلمة واحدة وهي « الكتابة » التي هي « إعادة » لأثر سابق ، و « اختلاف » عن هذا الأثر في الوقت نفسه . ولتسيّد النقد مظهره العملي ، فالأوساط الأدبية في أيامنا هذه قلما تتحدث عن إبداع جديد في الشعر أو القصة أو المسرح ، ولكن المذاهب النقدية الجديدة تشغل أكبر حيز من الاهتمام .

ومن الدلائل على تغير وظيفة الناقد أيضاً أن النقد أصبح هو نفسه موضوعاً للنقد . وهذا المصطلح الجديد « نقد النقد » لم يظهر إلا ليعطى الظاهرة الجديدة اسماً جديداً . ويمكن تفسير هذه الظاهرة بأن النقد أصبح أكثر وعياً بطبيعته ، وأشدّ اهتماماً بتحسين أدواته ، ولكنها يمكن أن تفهم أيضاً على أن النقد ابتعد عن موضوعه ، وهو الأعمال الأدبية الإنشائية ، ليستمد أسباب حياته من داخله . وهذا الفهم يتفق تماماً مع فهم هذا الفريق من النقاد للأدب ذاته ، فالأدب عندهم يستمد وجوده من الأدب : كل أثر جديد هو تعليق على أثر سابق ، ومن الخطأ أن نبحث في الأدب عن أى إشارة إلى وجود خارجي أو حقيقة خارجية .

ومن الدلائل على تغير وظيفة الناقد كذلك أنه نأى بنفسه عن تقييم الأعمال الأدبية (فرأى) ، والتقييم ملازم للتفسير ، فكل تفسير حقيقي ينطوي على تقييم ، وإذا انصرف الناقد عن تفسير الأعمال الأدبية لم يبق له إلا « تشرحها » وتصنيفها كما يفعلون بحيث الكائنات الميتة .

والعجيب أن الأبحاث التجريبية في القراءة لا تنفى وجود القيمة . ومع أنها لا تثبت أيضاً — كما نتوقع — فإنها تثبت بعض ظواهرها ، كما لاحظنا من قبل في دراسة الإبداع .

حدود البحث التجريبي :

إن البحث التجريبي في عملية القراءة أصعب منه في عملية الإنشاء . فلنقابل أولاً بين المواد المكتوبة التي يمكن إخضاعها للتحليل العلمي : هناك شهادات المنشئين

عن عملهم ، وهذه أشبه بالاعترافات ، فهي تؤخذ غالباً من أحاديث أو خطابات شخصية يحاول المنشئ فيها أن يصور أزمة من أزمت الإبداع التي تمر به ، دون أن يحاول مراجعتها أو تنقيحها لتصبح مقبولة عند سامعه أو قارئه . فهذه المواد المكتوبة — مع قلتها نسبياً — جديرة بالثقة إلى حد كبير . ومقابلها — بالنسبة إلى عملية القراءة — هو النقد المكتوب . والتراث النقدي المكتوب يؤلف ثروة ضخمة ، ولكنه لا يمثل عملية القراءة لأنه يخذف منها الشيء الكثير ولا يستبقى إلا ما يراه صالحاً للعرض على قارئ معين له توقعات معينة من الأدب الإنشائي ومن الأدب النقدي . فدراسته تؤدي إلى معرفة أوثق بالنقد ومناهجه ، ولكنها لا تكاد تمدنا بشيء عن عملية القراءة .

وهناك المواد التي يجمعها الباحث بالملاحظة المباشرة أو التجربة المشروطة . وهذه تكون أضبط وأغنى في حالة الإنشاء منها في حالة القراءة ، لأن حالة الإنشاء تستمر مدة طويلة ، فيكون تسجيل أطوارها أكثر دقة وتفصيلاً . أما عملية القراءة فجانب كبير منها يتم بصورة تلقائية أو شبه تلقائية ، ولذلك يتعذر تسجيله .

وأهم من ذلك أن الجانب الوجداني في عملية القراءة ، وهو أهم الجوانب ، يكاد يستحيل تسجيله تماماً في أثناء عملية القراءة نفسها ، لأن المشاعر التي تثيرها الكلمة أو الجملة أو الموقف قلما تتضح إلا في عملية الاجترار التي تنلو عملية القراءة ، وقد تأتى متراحية بعدها في الزمن شيئاً ما ، وهنا تكون قد امتزجت بمشاعر القارئ فلا يعد وصفها وصفاً لعملية القراءة نفسها بل لأثرها . والحق أننا في حاجة لمعرفة الشئيين معاً ، ما يجري في أثناء عملية القراءة وما يبقى بعدها ؛ فالمعرفة الأولى تفيدنا في تهذيب عملية التدقيق بحيث تكون أداة علمية صحيحة ، والثانية تفيدنا في تقييم الأثر الأدبي بناء على معرفتنا بنوع تأثيره ومداه .

ثم يجب التنبيه إلى أن التجريب في حالتنا هذه يتبع النظرية ولا بصحتها إلا في حدود معينة . فالفئة التي تجرى عليها التجارب عينة متفقا ، ويصعب أن نتصور غير ذلك ، لأن قراءة الأدب لا تهتم جميع الناس ، أو لا تهتمهم بالدرجة الكافية لأن تكون تجربتهم في القراءة صالحة للتسجيل والبحث . وعدد أفراد العينة لا بد أن يكون قليلاً لأن المادة التي تؤخذ منهم غير محددة بطبيعتها ، ولذلك يتعذر القيام بتحليلها إذا كثرت الأفراد . ويترتب على الانتخاب وقلة العدد أن تكون المادة التي

نحصل عليها منهم متحيزة إلى مذهب نقدى معين . ومعنى ذلك أن كثيراً من النتائج التى سنحصل عليها ، إن لم يكن معظمها ، ستكون معروفة لنا سلفاً . ولكن مثل هذه النتائج ستكون مفيدة جداً إن جاءت مخالفة للمذهب النقدى السائد فى الوسط الثقافى .

وأخيراً ينبغى التفرقة بين ما يجرى فعلاً أثناء عملية القراءة وما يطلب فى القراءة الجيدة . فالتجريب لا يعطينا إلا الصورة الأولى — الواقعية — وهى لا تغنى عن الصورة الثانية — المثالية — التى هى المجال الطبيعى للنظرية النقدية . وكل ما يمكن أن نستفيد من التجارب ، فى هذا الباب ، هو أن المقارنة بين مجموعة من القراء يمكن أن تكشف عن تفوق بعضهم فى ناحية دون أخرى . إلا أن هذا التفوق لا يظهر إلا باعتبار نظرى .

كل هذا لا يتهى بنا إلى القول بأن المنهج التجريبي فى بحث كهذا لا يعرفنا أكثر مما كنا نعرف . فلسنا هنا أمام دور منطقى ، ولكننا أمام اختبار متبادل بين النظرية والتجريب ، كلاهما يصحح الآخر ويسدد خطاه ويفتح له مسالك جديدة ، كما هو الشأن فى الأبحاث العلمية عموماً .

الاستجابة الوجدانية للمادة الأدبية :

قبل أن نستشير الأبحاث النفسية التجريبية يحسن بنا أن نصوغ أطروحتنا النظرية فى كلمات قليلة : إن قارئ الأدب يقصد من وراء هذا النشاط نوعاً من الراحة الوجدانية ، ولكنه يعلم أنه لكى يصل إلى هذا الشعور بالراحة عليه أن يبذل جهداً لفهم ما يقرأ . وإذا تذكرنا ما سبق أن قلناه عن النواة الشعورية التى تصنع وحدة العمل الأدبى ، والتى سميناها أسطورة الكاتب ، فيجب أن يكون الإشباع الوجدانى الذى يشعر به القارئ ناشئاً ، بوجه ما ، عن هذه الأسطورة .

لذلك يحسن أن نبدأ بالأصل ، أى الوظيفة الوجدانية التى تقوم بها الأسطورة بالنسبة إلى المنشئ وإلى القارئ معا . ولدينا فى هذا الموضوع بحث لنورمان هولاند أورد خلاصته يوجين كنتجن فى كتابه « إدراك الشعر » . أجرى هولاند بحثه هذا « خمسة قراء يقرءون » على مجموعة من طلاب المرحلة الجامعية الأولى المتخصصين

في اللغة الإنجليزية . أعطاهم عشر قصص قصيرة ليقرأوها ويناقشهم فيها ، وسجل هذه المناقشات . وقد خصص ساعة لكل قصة . وكانت أسئلته تدور دائماً حول « شعور » القارئ : ما شعورك نحو هذه الشخصية ، أو هذه الحادثة ، أو هذا الموقف ، أو هذه العبارة ؟ وفي الوقت نفسه أجرى عدة اختبارات في قياس الشخصية لطلابه الخمسة ، حتى يكتشف « قوام الذاتية » لدى كل منهم . وقد عرّف هولاند « قوام الذاتية » (identity theme) كما يلي : « العنصر الثابت الذي يوجه كل ما يقوله الإنسان أو يفعله » . (قارن هذا التعريف بما قاله الشاعر بيتس عن « أسطورة كل إنسان ») . وهذه هي نتيجة المقارنة التي أجراها بين قوام الشخصية والاستجابة الوجدانية للقصص المقرّوة : « إن القارئ يستجيب للعمل الأدبي بتمثيله لحركته النفسية الخاصة ، أي يبحث عن حلول ناجحة ، في حدود قوام ذاتيته ، للمطالب المتعددة ، داخلية وخارجية ، على الأنا » . ثم يقول بعبارة أكثر إنجازاً وأقرب إلى لغة النقد الأدبي : « إننا نتعامل مع الأدب لتعيد خلق ذاتيتنا » .

نود أن نقول هنا لبعض المتعنتين ضيقى الأفق من المتخصصين في علم النفس : إن الذي ينقل اصطلاحاً ما من علم إلى علم آخر ، أو يقارن بين اصطلاحين من علمين مختلفين ، هو كمن يترجم من لغة إلى لغة ، فلا بد له أن يلاحظ أن مصطلحاً ما في علم معين ، ككلمة ما في لغة معينة ، يتحدد معناه أو معناها بسائر الكلمات المجاورة في اللغة ذاتها أو العلم ذاته . ومن ثم فلا بد أن يتغير معنى المصطلح إذا نقل من علم إلى علم ، كما يتغير معنى الكلمة إذا انتقلت ، بنصها وفصها ، من لغة إلى لغة . أما إذا أريد أخذ المعنى دون اللفظ فلا بد أن تختار له أنسب الكلمات من حيث موقعها داخل عائلة المصطلحات أو الألفاظ التي سينقل إليها المعنى . لهذا يجب ألا يكون خافياً على أحد أن « الأسطورة الشخصية » كمصطلح تبنيها في النقد لا تساوى « قوام الذاتية » ولا يمكن أن تساويه ، ولكنها تحمل الكثير أو الأكثر من عناصر معناه ، وتفرغه من عناصر أخرى ، وتضيف عناصر جديدة . وهذا ملحظ مهم يجب التنبيه إليه في الأبحاث الحديثة التي يعتمد معظمها على التأليف بين علوم متعددة .

وثمة ملحظ آخر مهم يتعلق بالعبارة التي صاغ فيها هولاند هذا القانون . فقد تحدث عن « تمثيل » العمل الأدبي لحركة الفرد النفسية أي لبحثه عن « حلول

ناجحة » . والتشيل وظليفة بيولوجية تضعنا من أول الأمر في دائرة المطالب النابعة أصلاً من حاجات بدنية ، أما « الجلول الناجحة » فتتسمي إلى المنهج السلوكي البرجماتي في علم النفس . ونحن نتحدث عن الأسطورة في إطار ميتافيزيقي جمالي ، كصيغة متميزة للعلاقة الجدلية بين الذات والواقع ، علاقة ترمى إلى انتزاع الحرية من قيد الضرورة . فالتطابق بين المصطلحين : « الأسطورة الشخصية » و « قوام الذات » منحصر في أن هناك تركيبة واحدة نشيطة تهيمن على حركات النفس . وهذا الوصف ينطبق أيضاً على « البنية » النفسية ، على الأقل في اصطلاح بياجييه .

على أن هذا القدر من الاتفاق يكفيننا لدعم فكرتنا عن « الأسطورة الشخصية » كمصطلح نقدي ، ثم يتيح لنا أن توسع مفهوم هذا المصطلح . إن القارئ قلما يستطيع أن يبرز أسطوره لثرى نفسها في مرآة الواقع كما عبرنا فيما سبق ، قلما يستطيع — بعبارة أخرى — أن يجسدها لكي يتأملها ويعرف ماذا يمكنه أن يصنع بها ، لذلك فهو يتلقف أسطورة الكاتب في صورتها المجسمة ، وينشئ منطقة مشتركة بينها وبينه (« تداخل الآفاق ») ومن هذه المنطقة يمكنه أن يتأمل الآخر ويتأمل ذاته في الوقت نفسه . وبفضل هذه الرؤية الجديدة يحس أن قيود الواقع تتراخي ، وأن أسطوره تنفس بحرية ، وتعيد تشكيل نفسها ، ومعها كل حياته الداخلية . ولا نستغرب في هذه الحالة إذا حاول إبراز أسطوره أيضاً أي تجسيدها وعرضها في مرآة العالم . فقلما نجد كاتباً لا يقرأ ، بالمعنى الأعم للقراءة . هذا قال التفكيكيون إن الأعمال الأدبية الجيدة هي تلك التي تخلق أعمالاً أخرى ، لأن كل عمل جديد هو في الحقيقة « قراءة خاطئة » لعمل سابق . ومن قبلهم قال إزرا باوند مقالة أقرب إلى الحقيقة : إن أعظم نقد لعمل أدبي ما هو عمل أدبي آخر .

ومع ذلك فإن كلمة ديمان : « كل قراءة هي قراءة خاطئة » صحيحة إذا حملت على المجاز ، أي أن المعنى الذي نحصل في نفس القارئ لا يطابق المعنى الذي صدر عن الكاتب . فما دمنا نتصور الإبداع على أنه حركة فتشيتة غير ممكن ، وإنما الممكن في الواقع هو استمراره . والعمل الأدبي الذي يتناول بقراءة خاطئة — أي مختلفة — مدين لهذه القراءة الخاطئة باستمرار حياته ، لأنه لو جمد على حاله لمات .

ما الذي نقصده ، والحالة هذه ، حين نقول إن تذوق العمل الأدبي هو نوع من الإدراك ؟ وكيف يتفق الإدراك مع الاختلاف ؟

القراءة كعملية إدراكية :

إذا كان بحث هولاند منصبا على تأثير القراءة في الجانب الانفعالي النزوعي من حياة القارئ النفسية ، فإن لدينا — في المقابل — بحثاً تجريبياً آخر يتناول الجانب الإدراكي من القراءة لا غير . ولعلنا نيسط الأمور أكثر مما ينبغي عندما نتحدث عن « جانبين » في القراءة . فقراءة العمل الأدبي تتم بمشاركة إدراكية وجدانية (كمعظم الأعمال التي نقوم بها في حياتنا العادية ، بخلاف الأعمال العلمية) . ومعلوم أننا لا نستطيع أن نستمر في قراءة عمل أدبي إذا لم نشعر بشيء من « الاندماج » معه ، أي إذا لم يحرك وجداننا بحيث نشعر أننا مشاركون (ولو كمشاهدين ، معجبين أو ساخطين أو حائقين أو مترقبين أو مشفقين الخ .) في المواقف التي يصورها ، في حين أننا يمكننا المضي في قراءة كتاب علمي بشرط واحد وهو أن نشعر بأننا فهمنا ما قرأناه ، أي أن نجاحنا في العمل العقلي الذي نقوم به هو كل ما يلزمنا للشعور بالرضى حتى نستمر في قراءة الكتاب . فالعمل الأدبي (كالأسطورة الشخصية التي نبع منها) وحدة مركبة لا ينفصل فيها الإدراك عن النزوع ، وإذا حللناه إلى أجزائه الظاهرة (أي وحداته المعنوية المتتابعة من الكلمة إلى الفقرة) لم نجد جزءاً واحداً يخاطب الإدراك فينا دون الانفعال .

ولكن البحث التجريبي يحتم أفراد المشكلة المراد بحثها وعزلها عما عداها ، حتى تكون النتائج حاسمة في تحديد الأسباب والمسببات . وحيث يكون العزل غير ممكن في الواقع — كما نجد في حالتنا هذه — فلا بد عند إجراء التجربة من إسقاط الجانب الذي لا يراد اختباره ، بحيث لا يظهر فيما تجريه من التحليلات أو تصل إليه من النتائج . وهذا ما فعله هولاند حين أسقط الجانب الإدراكي من بحثه ، مع علمه بأنه موجود في المادة التي بحثها . وهو ما فعله كنتجن كذلك حين أجرى بحثاً تجريبياً على القراءة كعمل إدراكي .

أجرى كنتجن بحثه على ستة من طلاب الدراسات العليا المتخصصين في الأدب الإنجليزي ، ولكن النصوص التي أعطاهم إياها لم تكن داخلة في التخصص الدقيق لأي منهم . فكانت إحدى نقاط الاختلاف بين تجربته وتجربة رتشاردز (راجع الفصل الثاني) ، وهي كثيرة كما ستري ، أنه لم يخف أسماء الشعراء . وكانت القصيدة

الأولى لسوينبرن ، والثانية إحدى سوناتات شكسبير ، والثالثة قصيدة لهوبكنز . وكانت شروط التجربة أن يقرأوا هذه القصائد ويسجلوا أفكارهم أثناء القراءة على شريط تسجيل . أفرغت شرائط التسجيل كتابة وقام كنتجن بتحليل هذه المادة ووصل إلى بعض النتائج المهمة . وقبل أن ننظر في هذه النتائج يحسن بنا أن نلاحظ خصائص المادة التي حصل عليها كنتجن من تجربته . فقراؤه كانوا جميعهم مدرسين مساعدين في الجامعة التي يعمل بها ، فهم يقومون بتدريس بعض النصوص . ثم إنهم متأثرون لا محالة بالحيث الثقافي في الدوائر الأدبية الأمريكية ، ولا سيما الجامعات ، والنقد الجديد لا يزال هو المؤثر الأقوى هناك ، وإن كان للمنهج التاريخي اعتباره أيضاً ، ولا سيما حين يتعلق الأمر بشكسبير ، والتراث النقدي الضخم حول شكسبير وعصره . فالمنتظر إذاً ألا تتواءم طريقتهم في القراءة مع غنائية سوينبرن المفرطة ، وأن يجهدوا أنفسهم في تفسير ما يبدو أنه تناقض في سوناتة شكسبير ، مع استخدام المعلومات التاريخية التي لديهم عن حياته وعصره ، وأن يظهروا كل ما لديهم من براعة حين يواجهون الصعوبات التركيبية والبنائية في أسلوب هوبكنز .

لم يرد كنتجن أن يختبر مقدرة قرائه على فهم الشعر بقياسه على نموذج مثالي من صنعه كما فعل رتشاردز ، ولكنه أراد أن يكتشف ما يجري أثناء عملية القراءة : كيف يتم تحويل النص المقروء من معطى خارجي (أو — حسب الاصطلاح الذي أخذ به كنتجن — « مهمة في المحيط ») إلى وجود داخلي .

والنموذج الذي يستعيره كنتجن من الدراسة النفسية للإدراك هو نموذج عقلي صرف : « أن مشكلة الإدراك هي أن نعرف كيف يتصرف الكائن الحي في المواد التي تجيء إليه من العالم عن طريق الحواس أو التذكر ، بحيث يحول شكلها وينظمها ويهندسها » . وفي تفصيل أكثر يتناول فهم قصيدة شعر على أنه موقف إدراكي مماثل لحل مسألة رياضية : فهناك بيانات تقدم ونتيجة تطلب وأدوات وإجراءات تستخدم ومراجع تمكن الاستعانة بها . هذه هي شروط المسألة الرياضية وهي متوافرة في حالة أي قراءة جادة لعمل أدبي . ولكن كنتجن يتوقف قليلاً أمام « النتيجة المطلوبة » . فما هي النتيجة التي تطلب من مثل هذا القارئ الجاد ؟ إنها غير محددة تماماً ، فالقارئ هو الذي يضع النتيجة التي يبتغيها : أن يكون قادراً على شرح القصيدة لتلاميذه ، أن يكون قادراً على مناقشتها في ندوة مع زملائه ، أن يشعر بأنه امتلك القصيدة ،

أنها أصبحت في داخله بعد أن كانت « مهمة في المحيط » . ويضطر كنتجن ، رغم منهجه التجريبي ، أن يأخذ عن جوناثان كلرز مفهوماً نظرياً سماه « المواضعات » يعنى بها الإدراك الفطري للنظام الذى ينبغي أن يوجد في القطعة الأدبية (قياساً على « المقدرة » التى افترضها تشومسكى أساساً لفلسفته اللغوية) ، وتتلخص في شرطين : الوحدة ، وإمكان رد الصور الخيالية إلى هذا المعنى الواحد .

هذا هو الحد الذى لا يمكن للعلم التجريبي تجاوزه . لأنه لا ينظر إلى « القيمة » إلا كمرادف للدلالة . ولكننا نرى أن هذه النظرة العقلية إلى قراءة الأدب ضرورية من جهات عدة : فهى من جهة تربط النقد بالنص الأدبى ، وهى من جهة ثانية توحد بين الناقد والقارئ في علاقتهما بالنص . وهى أخيراً تربط « القيمة » بمادة « العمل الأدبى » وهى اللغة . ولا يصدنا عن مثل هذا البحث التجريبي إنه يخصص « القيمة » في المعنى الكلى للعمل . فنحن وإن رفعناها فوق ذلك درجة نقرر أيضاً أنها لا يمكن بلوغها إلا من خلال اللغة .

وبعد هذا فنحن نخرج من تجربة كنتجن بثلاث فوائد مهمة :

الفائدة الأولى تتعلق بالقراءة كنشاط إبداعى يشبه عمل المنشئ وينتفى معه . وقد مر بنا وصف بارت لعملية القراءة كما يقوم بها هو نفسه (الفصل الثالث) ، ولكن بارت أعطانا وصفاً مجملاً يتفق مع التفكيرية التى مال إليها في المرحلة الأخيرة من إنتاجه ، أما كنتجن فيعطينا وصفاً مجهرياً لعملية القراءة كما لاحظها لدى ستة قراء لعلهم دربوا على القراءة طبقاً لطريقة النقد الجديد . ولكنهم لم يلتزموا هذه الطريقة على طول الخط ، كما أنهم لم يكونوا في موقف يسمح لهم بإعطاء صورة منقحة أو مرشحة عن سلوكهم أثناء عملية القراءة . ونشاط القارئ كما لاحظ كنتجن (ولا ننسى أن تجربته انحصرت في قصائد قصيرة ، فهو أريد إجراء مثل هذه التجربة على قراءة الرواية مثلاً لوجب إجراء بعض التعديل في ظروف التجربة) يتم في « حركات » كما سماها ، وأساس التمييز بينها أن كل حركة تختص بموضوع أو فكرة . والغالب في الحركات الأولى أن تكون مرتبطة بالنص : قراءة النص كاملاً أو قراءة جزء منه ، ولكنها بعد ذلك يمكن أن تتبع فكرة معينة لدى القارئ كالربط بين القصيدة وغيرها من قصائد الشاعر أو بينها وبين ما يعرفه القارئ عن الفن الذى صيغت فيه هذه القصيدة الخ . ، وكثيراً ما يعود القارئ إلى فكرة سابقة فيؤكددها

أو ينميتها ، بينما يعدل صراحة عن فكرة ثانية أو تمر فكرة ثالثة بدون أثر ما . وشيئاً فشيئاً ينتهى إلى نظرة كلية : قد تكون فى صورة « تفسير » للقصيدة ، أى بيان لدلالاتها على فن الشاعر أو عصره أو حالته وقت كتابتها الخ . ، وقد تكون فى صورة نثر لمعانى القصيدة (حسب تصور القارئ للغرض النهائى من قراءة القصيدة) .

هذه الحركات تشبه — إلى حد ما — « الوثبات » التى لاحظها مصطفى سويف حين درس الإبداع الشعرى . فكل حركة تمثل محاولة جديدة للاقتراب من القصيدة (أو اجتذابها) لتحويلها من حالة الوجود الخارجى إلى حالة الوجود الداخلى .

فالقراءة الإبداعية إذن لا تسير فى خط مستقيم ، بل إنها تتضمن كثيراً من الشك والتردد والضوضاء ، إلى أن تصفو أخيراً وتستقر ، مثلها فى ذلك مثل الإنشاء (راجع وصف دويل للعملية الإبداعية — الفصل الخامس) . وتدل التسجيلات التى حصل عليها كنتجن على أن بعض النقاط المظلمة ، أو الأسئلة المحيرة ، تظل ماثلة أمام القارئ ، تنقص من شعوره بامتلاك القصيدة . فكل قراءة ناجحة تنطوى على فشل جزئى ، مثل كل عمل إنشائى ناجح .

الفائدة الثانية التى نحصل عليها من تجربة كنتجن تتعلق بالتحليل النوعى لعملية القراءة . إن التحليل التقليدى للقراءة (والمراد بها هنا فهم النص) يقسمها إلى نوعين : الشرح . ويراد به الفهم الحرفى للنص ، أى معرفة معانى الكلمات والجمل ، وارتباط بعضها ببعض ؛ والتفسير ، أى معرفة دلالة النص ، جملة وأجزاء ، على أمور أخرى خارجة عنه (كالحالة الاجتماعية أو السياسية أو الحالة النفسية للقائل) . سمبولوجيا يمكن أن يقال إن الشرح يبقى داخل حدود نظام سمبولوجى (أى رمزى) واحد وهو اللغة ، فى حين أن التفسير يربط هذا النظام اللغوى بنظام آخرى . ومع أن هذا التحليل وافٍ بالغرض حيث يراد وصف الشروح وتصنيفها ، فإنه قليل الغناء حين يراد وصف عملية القراءة ، أى عملية الفهم ، وتحليلها . وهنا أيضاً يمكن أن يختلف مستوى التحليل : فيمكن أن تحلل عملية فهم النص إلى مئات العناصر إذا أريد — مثلاً — تلقينها لجهاز كومبيوتر ، ولكن المستوى المناسب لمن يريد أن يدرس القراءة بوصفها حدثاً يمثل الاتصال بين منشئ ومتلق لرسالة أدبية ، هو فى منزلة متوسطة بين هذين الطرفين . وقد استخرج كنتجن أربعة وعشرين عنصراً من المادة التى جمعها ، منها عنصران يجب حذفهما لأنهما يتعلقان بالظروف غير

العادية لتلك القراءة (القصص والتعليق) ، ومنها ما يحتمل مزيداً من التفصيل لبيان أنواعه . وإليك هذه العناصر مرتبة في مجموعات بعد شيء من التعديل :

- (١) القراءة (بمعناها العادى البسيط) ، الانتخاب ، التعيين .
- (٢) الأصوات (الحروف) ، الشكل ، الكلمة المفردة ، التركيب النحوى ، النبذة (مثل التهكم ، السخرية ، التشكيك ، الخ) .
- (٣) نثر المعنى ، الاستنتاج الداخلى ، الاستنتاج الخارجى ، الربط الداخلى ، الربط الخارجى ، الربط الأدبى ، ربط الصور ، التعميم .
- (٤) الاختبار ، التعليل .

(٥) إعادة التقرير ، التمثيل ، الاحتراز ، الاسترجاع .
[المراد بالداخلى هنا مالا يتجاوز نص القصيدة ، والخارجى عسكه .]

ويلاحظ كنتجن أن كل حركة « تشتمل على عدد من هذه العناصر ، فقد تقتصر على ستة منها وقد تشتمل عليها جميعا . ولكن هذه العناصر توجد كلها لدى قرائه الستة . ومع أن هؤلاء القراء ينتمون إلى بيئة ثقافية واحدة ، فإن هذه القضية صالحة للتعميم على قراء الأدب (الذين يلتزمون بهذا المستوى من القراءة) . أو بعبارة أخرى إن هذه العمليات ينتظر أن توجد في أى قراءة جادة . ويلاحظ أيضاً أن المجموعتين ٢ ، و ٣ تقابلان ما يسمى عادة « الشرح » و « التفسير » على الترتيب . ولكن أهميتهما في هذا التحليل لا تقتصر على التمييز بين عمليات مختلفة في الحقيقة ، مثل « نثر المعنى » و « الاستنتاج » ، حيث يقتصر الأول على إعادة المعنى بألفاظ مقاربة ، بينما يدل الاستنتاج على شيء من الزيادة ، اعتماداً على أن الشاعر سلك سبيل الإيجاز أو الإشارة ، بل إن هذا التحليل يكشف عن عناصر مهمة تؤثر في « الشرح » و « التفسير » كليهما . وأهمها « الانتخاب » الذى يعنى تركيز الاهتمام في معنى بعينه أو عبارة بعينها ، ومن ثم يترتب عليه — غالباً — تنظيم أفكار القارئ حول هذه الأجزاء المنتخبة . ثم هناك عناصر الاختبار والتعليل والاسترجاع وهى تساعد على الوصول إلى المعنى الكلى الذى يشعر القارئ عنده بأنه « نجح » في قراءة النص .

ثم ينبغى أن نلاحظ أن هذه العناصر تختلف عن « الحركات » التى أوضحناها فيما سبق ، لا من حيث إن كل حركة تتألف من جملة عناصر ، كما سبق القول ،

فحسب ، بل لأن العناصر ليست موزعة بالترتيب على الحركات . فقد تشتمل الحركة الثالثة مثلاً على « ربط » أو « تعميم » ، وقد تشتمل الحركة العشرون على نظير في التركيب النحوي أو في معنى كلمة مفردة . فتوزيع العناصر على الحركات يؤكد ما قلناه من أن فهم القصيدة يتم على وثبات ، مثل كتابتها . وهذا يوضح الاختلاف بين « نقد » مكتوب يغربل الأفكار التي لاحت أثناء القراءة ثم يعيد تنظيمها ليعرضها بطريقة مقنعة ، وبين القراءة التي قد يبنى عليها مثل هذا النقد .

وجدير بمدرس الأدب ، على الخصوص ، أن يلاحظ هذا الفرق . فإذا كانت قراءة النص في قاعة الدرس تعنى تدريب الطلاب على القراءة « الناجحة » فينبغي أن يوجه الدرس طبقاً للطريقة الطبيعية في القراءة ، بأن يسير المدرس مع الحركة الذهنية لطلابه . فلا بأس بأن يسأل طلابه بعد القراءة الأولى أو الثانية : ماذا فهمتم من هذه القطعة ؟ عن أى شيء يتكلم الشاعر ؟ وعليه أن يقبل ، ولو مؤقتاً ، الروابط التي يلمحونها أو يتوهمونها بين هذه القطعة وما سبقت لهم قراءته من النصوص الأدبية ، أو ما عرفوه من وقائع التاريخ .

على أنني يجب أن أتوقف هنا ، فقد يتوهم القارئ — خصوصاً إذا كان من المستغلين بالتدريس — أنني أرسم طريقة (حتى ولو كانت مبتكرة !) لدراسة النصوص الأدبية . فلو أردت ذلك لكنت ظالماً . ولكنني أخص خبرتي بهذا النوع من التدريس في تشبيه كثيراً ما قلته لطلابي : إن القارئ الذي يقف أمام نص أدبي محاولاً أن يفهمه كالقائد الذي يقف أمام مدينة محاولاً أن يستولى عليها . إنه لا يملك طريقة واحدة لتحقيق غرضه ، ولكن أمامه طرقاً كثيرة ، والطريقة التي يختارها في النهاية — إذا كان قائداً ماهراً — هي الطريقة التي تتناسب مع طوبوغرافية المدينة ومناخها وحالة سكانها ونوع تحصيناتها وألف احتمال آخر . وهو يأتي غالباً بعد أن يكون قد جمع كثيراً من هذه المعلومات عن المدينة المحاصرة ، ولكن الواقع الحاضر له الكلمة الأولى ، فهو يقف ويراقب ويتحين الفرصة .

معذرة إذا تحدثت عن نوع قديم من الحروب ، ولكنني لم أسمع بعد عن كومبيوتر دفعت إليه قصيدة فقدم شرحاً مناسباً لها . ومع ذلك فإن عقولنا يمكن أن تبرمج مثل الكومبيوتر . ولنعد بعد هذا الاستطراد إلى تجربة كنتجن . فقد وجد أن لكل واحد من قرائه الستة شبه « برنامج » في فهم الشعر يكرره من قصيدة إلى قصيدة ،

وإن اختلفت ألوان القصائد . ولم يكن البرنامج واحداً عند الجميع ، ولا على درجة واحدة من الصلابة . وهذا يدل على أن البرنامج ليس كله من صنع طريقة التعليم ، ولكنه يتوقف ، إلى حد كبير ، على كسلنا العقلي كأفراد ، وخوفنا من كل تجربة جديدة ، أى باختصار خوفنا من الحرية . وما لم تكن قراءتنا للنصوص الأدبية تجربة مع الحرية ، فلن نفهم شيئاً من النصوص الأدبية .

ما يقوله النص ليس شيئاً مهماً . إنه غالباً لا يقول شيئاً مهماً . كل ما يفعله هو أنه يعيد تشكيل الواقع بواسطة الكلمات . ومعنى ذلك أنه يستخدم خاصية في اللغة الإنسانية تشبه السحر : خاصية أن الكلمة يمكن أن تعنى الشيء وغيره ، هذا الذى يسمى تارة المجاز وتارة الرمز ويبقى بلا اسم في أكثر الأحيان . فيتكلم عن الأشياء ويعطيها معانى فوق الأشياء . وهكذا تحررنا الكلمة من الواقع ، نجعلنا فوق الواقع ، أقوى من الواقع . ولذلك يغطى القياس بين قراءة قصيدة وحل مسألة حسابية . ويقصر الفهم وحده عن الإحاطة بقصيدة مهما تسليح به من أدوات عقلية ، فسحر الكلام لا يتم إلا حين يتصل بالشعور .

ولكى نصل مع النص إلى هذه الحال ، علينا أن نسير مع النص حيث يريد . أن تكون معه كالطينة في يد الخزاف . كما نريد بين يدي الشيخ . ليس كل نص يستحق أن تفعل معه هذا . النص الزائف يظهر زيفه من أول سطر . والنص الضعيف يطلع بجانبك ، فتخلفه وراءك . وأكثر النصوص يلهث من أول الشوط أو وسطه ، فدعه وشأنه ، وامض لطينتك .

ولكنك لن تعرف النصوص الجيدة والمتوسطة والضعيفة والزائفة إلا بطول ملاستها والتأمل في أحوالها ، كما تعرف معادن الناس بطول ملاستهم والتأمل في أحوالهم .

وفي قوة كل قارئ أن يخلق مع النص . إنما الفرق بين قارئ وقارئ في قوة الجناحين . وقوة الجناحين من كثرة الطيران وبعد المسافات .

ليس للنقاد امتياز خاص سوى قربه الشديد من النصوص ، كما أن المنشئ ليس له امتياز خاص سوى قربه الشديد من الحياة . وكلاهما يدفع ثمن هذا القرب . المنشئ ، كما قيل ، باهت الشخصية كإنسان ، لأنه لا يعرف بالضبط ماذا هو ولا

أين هو ولا من أى عصر هو . إنه يعيش فى الشرق والغرب وفى الماضى البعيد والحاضر القريب . إنه جواد بخيل شجاع جبان شهم نذل طاهر داعر كريم ذليل حكيم غر . وأحياناً مجرم سفاح . لأنه يعيش فى كل هؤلاء . أسطوره جنى يتشكل بألف شكل وليس له شكل معين . أما الناقد فرجل لا رأى له . لا يتابع ولا يعارض ولا يشايع ولا يناهض ولا يحب ولا يكره لأنه تعود فقط أن يفهم ، أن يدخل بأسطوره فى أسطورة كل إنسان حتى لم يعد يعرف ما هى أسطوره .

لعلك تقول : أنت تتحدث عن منشئ مثالى وناقد مثالى . ولكننى أجيبك : قد اتفقنا من أول الطريق على أن الأدب قيمة ، أن الأدب مثال .

ولكن لماذا يختلف القراء ؟

ولماذا يختلف النقاد ؟

نحن متفقان أيضاً على أن المثال غير موجود فى الواقع ولكن الواقع بدونهِ يصبح بلا معنى . أريد أن أقول إن التجربة الإبداعية المثالية ، سواء لدى المنشئ أو لدى القارئ ، لا تتحقق أبداً . إنها عند المنشئ تدفق فجائى تسبقه معاناة طويلة ، ويعقبه شعور بمحض بأن ما حدث كان أقرب إلى الوهم منه إلى الحقيقة ، أن أفضل ما فى النفس بقى فيها . وعند القارئ صورة متخيلة عن أشياء قرئت من قبل ، تنف من هنا ومن هناك ، فى ذاكرة سديمية تستعصى على التحديد . أما القراءة الفعلية فهى مداورة ومراوغة بلا نهاية : تجسس على الكلمات ، بحث عن المضر ، اقتحام للمجهول . وهذا الجهد العقلى يمنع صاحبه من الشعور الآتى بلذة القراءة . إن البحث النفسى فى تذوق الصور (راجع الفصل الثانى) يصلح أيضاً لوصف متعة القراءة : فالقراءة الجادة للأعمال الجادة تخفض الشعور المباشر بالمتعة . وإذا قيست القراءة بمقياس المتعة الوقتية المباشرة فإن القراءة السطحية الانطباعية تكون أفضل أنواع القراءة ، فمثل هذا القارئ لا يغوص فى أعماق النص ليحس بأنماط الحياة التى تضطرب فى داخله ، ولكنه يترك نفسه طافياً فوق سطحه ، مستسلماً لتياره .

والمذاهب النقدية التى أشرنا إليها فى ثنايا هذا الكتاب تختلف فيما بينها من حيث إن لكل منها « برنامجاً » معيناً فى تناول النص ، ولكن التحليل الدقيق للنصوص ،

ذلك التحليل الذي يصور « قراءة » متأنية للنص ، هو سمة مشتركة مميزة للنقد في الخمسين سنة الأخيرة ، أي منذ ظهور مدرسة النقد الجديد . وليس معنى ذلك أن النقاد السابقين — الانطباعيين من ناحية والأكاديميين من ناحية أخرى — كانوا غير معنيين بقراءة النصوص ، ولكنهم كانوا أقل عناية بالنص في ذاته . كان الانطباعيون يقرءون النص ويدونون خواطرهم حوله ، لأن النقد عندهم لم يكن إلا سباحة ممتعة بين الكتب . وكان الأكاديميون يقرءون النص ليعرفوا منه شيئا عن صاحبه وعصره . والنقد في أيامنا يقف أمام النص كتشكيل لغوي ، فكل كلمة فيه لها دورها ، والدراسات النفسية التي تغلغلت إلى بواطن السلوك ، لغوياً وغير لغوي ، في الملاحعور تفتح لهم مجالات واسعة للتفسير .

على أننا يجب ألا ننسى أن النقد هو نوع من الكتابة ، ومن ثم فهو رسالة يراد بها إقناع القارئ بفكرة الناقد ، وهذا يتطلب عناية خاصة بطريقة العرض . فالنقد ليس مجرد حكاية لقراءة الناقد ، ولكنه فن من فنون الكتابة ، وهذا يمكن أن يظهر فيه « البرنامج » ، برنامج المدرسة أو برنامج الكاتب الخاص ، أكثر مما يظهران في القراءة . وفي هذا يتفاوت النقاد كما يتفاوت القراء . هناك نقاد يكتبون عن الرواية ولكنهم يتهيبون الكتابة عن الشعر ، أو العكس ، لأنهم يملكون « برنامجا » لقراءة واحد منهما دون الآخر . ويبدو أنه كلما تعددت البرامج فقد كل واحد منها تأثيره وأصبح « الاختيار » هو القانون في القراءة ، كما أنه القانون في الإنشاء . إن الكاتب يعطي الإشارات الدالة على تحرير إرادته من أول استعماله للكلمات ، فيتلقاها عنه القارئ الذكي ، بل يشاركه في المغامرة ، إلى أن يجمع بينهما النص ، كوحدة ، في شعور واحد بالحرية .

ولكن هذا الشعور ، حتى بالنسبة لأكثر القراء والنقاد حساسية ، لا يعنى بالضرورة تطابق الأفكار أو المعاني . هناك « عبودية إنسانية » مشتركة بين الجميع ، عبودية الغرائز من ناحية وعبودية الواقع المادى من ناحية أخرى ، ولكن الظروف الواقعية لهذه العبودية تختلف بين فرد وآخر ، من يوم يولد إلى يوم يموت . وهو بفهم رسالة المنشئ في ضوء تجاربه هو . ثم إن حالة الفرد النفسية والفكرية تختلف من وقت إلى آخر ، فربما تغير فهمه للشيء الواحد وموقفه منه . وفوق هذا كله خصائص اللغة الأدبية ، فهي لغة كثيفة ، أى أنك لا تدرك المعاني من خلالها

بسهولة — كالمعروضات خلف لوح زجاجي ، ولكنها كثيرة الإشعاع مختلفة الألوان والأطيفاف كالبورات . ولو رجعت — على سبيل الاسترشاد — إلى عناصر القراءة التي استخرجها كنتجن ، لرأيت من أبرز هذه العناصر : عنصر الانتخاب وعنصر الاستنتاج وعنصر الربط ، وكلها تعتمد اعتماداً كبيراً — أكاد أقول الاعتماد الأكبر — على ثقافة القارئ ومزاجه وتجاربه السابقة وتوجهه أثناء القراءة .

وسواء أكان القارئ / الناقد ملتصقاً ببرنامج معين ، أم كان قادراً على التعامل مع كل نص بحسب حاله ، فسيأتي تفسيره للنص معبراً عن استعداده الذهني والنفسي لا مصوراً للنص فحسب . وسيظل النص حياً ومتجدداً مادام قادراً على اجتذاب قراء جدد . وسيبقى النقد إبداعاً مشروطاً مثل كل إبداع .

المراجع التي ذكرت في الكتاب

- أبجدية القراءة (إزرا باوند)
Pound, Ezra, *Abcoaf Reading*, London, Faber and Faber, 1961
- إدراك الشعر (يوجين كنتجن)
Kingten, Eugene R., *The Perception of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1983
- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة : مصطفى سويف ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٥٩ .
- الأسطاطيقا والتاريخ (برنسون)
Berenson, Bernard, *Aesthetics and History*, New York, Doubleday, 1954, 1st. ed. 1948
- إيون (أفلاطون)
Plato, *Five Dialogues*, London, Everyman's Library, 1952
- البطل في الأدب والأساطير : شكري محمد عياد ، القاهرة ، دار المعرفة ، ١٩٥٩
- البوطيقا (تودوروف)
Todorov, Tzvetan, *Poetique*, Paris, Points, 1968
- التحليل النفسي والفن (لerner)
Lerner, Laurence, "Psychoanalysis and Art" in *Literary Criticism and Psychology*, ed. by Joseph p. Strelka, Yearbook of Comparative Criticism, Pennsylvania State University Press, 1976
- التراث والموهبة الفردية : (إليوت)
Elliot, Thomas Stearns, *Selected Prose*, London, Penguin, 1953
- تشرح النقد (فراي)
Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957
- : جماليات القصيدة التقليدية : شكري محمد عياد ، فصول ، ج ٦ ، ع ٢
- الجمهورية (أفلاطون)
Plato, *The Republic of Plato*, tr. by F. M. D. Cornford, London, Oxford University Press, 1953
- الرمز والتفسير (تودوروف)
Todorov, Tzvetan, *Symbolisme et Interpretation*, Paris, Seuil, 1978
- الرؤيا الإبداعية : (مجموعة مقالات أشرف علي جمعها هاسكل بلوك وهرمان سالنجر ، ترجمة أسعد حليم ، القاهرة ، سلسلة الألف كتاب ، ١٩٦٦)
- س / ز (بارت)
Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970
- سمبوطيقا الشعر (ريفانير)
ترجمة فريال جبوري غزول — ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة — اعداد سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، القاهرة ، شركة دار الياس المصرية ، ١٩٨٦ . ص.ص. ١١٣ — ٢٣٧ .
- سبعة أنواع من الالتباس (إمبسون)
Empson, William, *Seven Types of Ambiguity*, New York, 1955, 1st. ed. 1931

- سيرة أدبية (كولريج)
Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, London, Everyman's Library, 1967
- الشعر (أرسطو) — أنظر « في الشعر »
- الشعور بالجمال (سنتايانا)
Santayana, George, *The Sense of Beauty*, New York, Dover, 1955
- « علم اللغة وعلم الشعر » (ياكوبسون)
Jakobson, Roman, "Linguistics and Poetics" in *Style in Language*, ed. by Thomas A. Sebeok, Cambridge, Mass., M.I.T., 1964
- « العملية الإبداعية » (دويل)
Doyle, Charlotte Lackner, "The Creative Process" in *Literary Criticism and Psychology*, ed. by Joseph p. Strelka, Y.C.C., P.S.U.P., 1976
- عيار الشعر (ابن طباطبا)
(تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام ، القاهرة ١٩٥٦ ، وأعاد تحقيقه عبد العزيز بن ناصر المانع ، الرياض ١٩٨٥)
- فائدة الشعر وفائدة النقد (إليوت)
Eliot, T.S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London, Faber and Faber, 1964
- في الأدب الجاهلي : (طه حسين) (ط ١٠ ، القاهرة ، ١٩٦٩)
- في الأدب المصري : (أمين الخولي) (القاهرة ، ١٩٤٣)
- في الشعر (أرسطوطاليس)
(تحقيق الترجمة العربية القديمة مع ترجمة حديثة ودراسة تاريخية — شكرى محمد عياد — القاهرة ، الكاتب العربى ، ١٩٦٧)
- قواعد النقد الأدبى (ريتشاردز)
Richards, I.A., *Principles of Literary Criticism*, London, Routledge and Kegan Paul, 1961
- ما الأدب (سارتر)
(وهو القسم الأكبر من المجلد الثانى من كتابه مواقف ، ترجمة الدكتور محمد غنيمى هلال ، القاهرة ، الأنجلو المصرية ، ١٩٦١)
- المحاكاة (أوريباخ)
Auerbach, Erich, *Mimesis*, New York, Anchor, 1957
- مشكلة الأسلوب (مرى)
Murry, John Middleton, *The Problem of Style*, Oxford Univeristy Press, 1922
- المعاصرون (لميتر)
Lemaitre, Jules, *Les Contemporains*, Bieme serie, Paris, s.d.
- مناهج النقد الأدبى (ديتشس)
Daiches, David, *Critical Approaches to Literature*, Englewood Cliffs, N.J. 1956
- مناهج البلغاء وصراج الأدباء (حازم القرطاجنى)
(تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ، دار الكتب الشرقية ، ١٩٦٦)

- منهج البحث في تاريخ الأدب (لانسون)
- ترجمة محمد مندور ، ط ١ ، بيروت ، العلم للملايين ، ١٩٤٦ ، أعيد نشره ملحقاً بكتابه : النقد المنهجي عند العرب ، القاهرة ، نهضة مصر ، ١٩٦٩)
- الناقد العالم (بيتسون)
- Bateson, J.W., *The Scholar - Critic*, London Routledge and Kegan Paul, 1972
- نظرية الأدب (رينيه ولك وأوستن وارن)
- ترجمة عبي الدين صبحي
- Welck, Rene and Warren, Austin, *Theory of Literature*, New York, Harcourt-Brace Co., 1949
- نظرية البنائية في النقد الأدبي (صلاح فضل) (القاهرة ، الأنجلو المصرية ، ١٩٧٨)
- النقد الأدبي ومدامه الحديثة (هايمن) (ترجمة احسان عباس ومحمد يوسف نجم)
- النشرة الانجليزية المعدلة :
- Hyman, Stanley Edgar, *The Armed Vision*, New York, Vintage Books, 1955
- نقد الحكم الجمالي (كانت)
- Kant, Immanuel, *The Critique of Judgement*, Tr. by J.C. Meredith, Oxford Univeristy Press, 1952
- النقد العلمي (رتشاردز)
- Richards, I.A., *Practical Criticism*, New York, Harvest Books, 1929
- : النقد الفرنسي وعلم النفس (كلانسييه)
- Clancier, Anne, "French Literary Criticism and Psychology" in *Literary Criticism and Psychology*, ed by J.P. Strelka, Y.C.C., P.S.U.P., 1976
- وبقى الكلمة (صلاح عبد الصبور) (بيروت ، الآداب ، ١٩٧٠)
- الوساطة بين المتبني وخصومه (علي بن عبد العزيز الجرجاني) (تصحيح : عبد المتعال الصعيدي وأحمد عارف الزين ، القاهرة ، صبيح ، ١٩٤٨)
- وظيفة النقد (ووترز)
- Winters, Yuor, *The Function of Criticism*, New York, Routledge, 1962
- وليم شكسبير (هوجو)
- Hugo, Victor, *William Shakespeare*, Paris, Nelson, s.d.

كشاف

البرناسية ١٤٤	أورباخ ١٤٠
برنسون ٧٧	الاتصال (نظرية) ١٢٥ ، ٤٨
بروست ٧٦ ، ١٣٠ ، ١٤١	ابن الأثير ٧٣
بروتيم ٥	أحمد الشاب ٥
البنوية ١٤ ، ١٨ ، ٣١ ، ٤٠ ، ٦٥ ، ٧٧ ،	أحمد ضيف ٥
١٢١ ، ١٢٣ — ١٢٤ ، ١٣٦	الاختلاف — الإرجاء ١٢٣ ، ١٥٥
البهاء زهير ١٤٣	أرسطو ١٩ هـ ، ٢٠ — ٢١ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٤٠ ،
بوالو ٢١ ، ٨٥	٤٦ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٩٦ ،
بوب ١٢١	١٢١ ، ١٢٦ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٦
بودلير ١٣٠	الأرسطيون الجدد ٣٢ ، ٦٢ ، ٦٣
البوصري ١٤٣	أسطورة ، أساطير ٧٧ ، ٩٩ ، ١٠١ — ١٠٧ ،
بينسون ٥٧ ، ٦٢ ، ٦٤	١١٥ ، ١٢٤ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٣٣ ،
قاربخ الأدب ٤٤ ، ٤٥ ، ٥٧ ، ٩٠	١٤٢ ، ١٤٩ ، ١٥٨ ، ١٥٩
تداخل النصوص ١٢٧ ، ١٣٠ ، ١٣٣ ، ١٤٨	الأسلوبية : انظر علم الأسلوب
تشوسكي ١٦٢	اسماعيل صبري ٩٨
التفسير (مبحث ، المرميوطيقا) ٤٧ ،	« الأصالة والمعاصرة » ١٣٦
١٤٩	أصحاب العقول ٢٢
التفسير والتقييم ١٦ — ٢٠ ، ٢٦ ، ٣٠ ، ٤٩ —	أصحاب العقول ٢٢
٥٠	« أغلوطه قصد المؤلف » ٦٤
التفكيكية ٢٤ ، ٤٧ ، ٦٤ ، ١٢٢ ، ١٣٣ ،	أفلاطون ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٨ — ٧٩ ، ٩٦
١٤٧ ، ١٥٩ ، ١٦٢	إليوت ١٣ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٩ ، ٦٢ ، ٦٥ ،
التكاملية ١٠٧ — ١١١	٦٦ ، ٨٢ ، ١٣٢ ، ١٤٥ ، ١٤٦
أبو تمام ٧٨	إميسون ١٢١ ، ١٢٣ ، ١٤٦ ، ١٤٧
تودوروف ١٤ ، ١٨ ، ١٤٧ — ١٤٨ ، ١٦٠	امرؤ القيس ٩٨
توفيق الحكيم ٨٨	أمين الخولي ٥
تين ٥	الانطباعية ٦٥ ، ١٦٨
الجاحظ ١٤٣	أونيل (يوجين) ١٢٩
الجرجاني (علي بن عبد العزيز) ٢٢ ، ٨٣	أيسكيلوس ٢٧ ، ٢٩
جيمس (هنري) ١١٣ ، ١١٤	الإيقاع ١٤٦
حازم القرطاجني ٢٢	بارت ١٨ هـ ، ٤٧ ، ٦١ ، ٦٤ ، ١٦٢
الحداثة ١٣٠ ، ١٣٦ ، ١٣٩ — ١٤٣	باشلار ١٠٣
« الخبز والحربة » ١٤٠ هـ	البافلاني ١٢١
دريدا ٤٧ ، ١٢٣ ، ١٢٧	باوند (لزرا) ٤٠ ، ٦٥ ، ١٢٥ ، ١٥٩
دريدن ١٣٢	البحثري ٨٣

دويل (تشارلوت لاکتر) ٨٨ ، ١١٣ ، ١١٦
الذوق ٢٢ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٢ — ٣٣ ، ٣٧ —
٣٨ ، ٤٢ — ٤٦ ، ٥٠

رامبو ١٣٠ ، ١٤٨

رانسوم ٨٢

رتشاردز ٤٤ — ٤٦ ، ٦٢ ، ١٤٥ — ١٤٦

الرمزية ١٤٤

الرواية الجديدة ١٤١ — ١٤٢ ، ١٤٩

الرومنسية ٢٠ ، ٢٤ — ٢٩ ، ٣١ — ٣٢ ، ٧٥ ،

١٠٢ ، ١٢١ ، ١٤٤ ، ١٤٦

ريفاتير ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٧ — ١٤٨

سارتر ٨٠ ، ١٢٩

سارويان ١٢٩

سبانوس ٤٧

ستراوس (لفي) ١٢٧

السمبوطيقا ٤٧ ، ١٢١ — ١٢٢ ، ١٤٧ ، ١٥٥

ستيف ٥

ستايانا ٩١

سوسير ٢٧ ، ١٢٣ ، ١٢٧

سوينون ١٦١

السريالية ١٤١

شكسبير ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ١٤٦ ، ١٦١

شمر ٩٠

شلي ٧٥ ، ١٣٢

صلاح عبد الصبور ١٤٩

ابن طياطيا ٨٤ ، ٨٦

طه حسين ٥ ، ٢٥

عبد الطاهر الجرجاني ٥٠ ، ١٤٤

العقاد ٢٦

علم الأسلوب ٥٧ ، ١٢٦ ، ١٤٨

فراي (نورثروب) ١٤ ، ١٨ ، ٤٢ — ٤٤ ،

١٥٠ ، ١٢١ ، ٦٢ ، ١٥٠

فرويد ٧٧ ، ٩٦ — ١٠١ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ،

١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٩ ، ١٤٧

« الفن والحربة » ١٤٠ هـ

قدامة بن جعفر ٢١ ، ٢٢ ، ٦٣

« القصائد الساسانية » ١٤٣

القيعة ، القيم ٢٩ ، ٣٧ — ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٩ —

٥١ ، ٦٩ ، ٧٨ ، ٨١ — ٨٢ ، ١٢٣ ،

١٦٢

كافكا ١٢٩ ، ١٤٩

كانت ٨٨ — ٩١

كرويتشي ١٠٢ ، ١٣١

الكلابية ٢٠ — ٢٤ ، ٢٧ ، ٣٠ ، ٨٤ — ٨٦ ،

٩١ ، ١٢١ ، ١٤٤ ، ١٤٦

« الكلاسية الجديدة » ١٢٣

كلانسيه (آن) ١٠٣

كلرز (جوناثان) ١٦٢

كننجن (يوجين) ١٥٧ ، ١٦٠ — ١٦٤

كولردج ٢٥ ، ٢٧ ، ٩١

اللاسلطوية (الفوضوية) ١٤٠

لاكان ١٢٦

لانسون ٥ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٥٠ ، ٦٤

لوكاتش ١٢٧

لومتر ٢٤

الماركسية ٨٢ ، ١٢٢ ، ١٤٠

المحاكاة ١٤٠

المرزوق ٢٢

مري (جون مدلتون) ٤٠

المرح الشامل ١٢٥

مصطفى صوف ١١٢ ، ١٦٣

المعادل الموضوعي ٢٣ ، ٦٤

المعري ١٤٣

المفارقة ٢٣

ملارميه ١٣٠

ملتون ١٣٢

نجيب محفوظ ١٤٩

النقد الانطباعي (التأثري) ٦٥ ، ١٦٨

النقد التكنيكي (نقد الصناعة) ٦٥

الواقعية ٣١ ، ٣٢ ، ١٢١	النقد الجديد ٢٣ — ٢٤ ، ٢٩ ، ٦١ ، ٦٤ ،
الواقعية الاشتراكية ٨٠ — ٨٢	٦٥ ، ١٢١ ، ١٣٧ ، ١٤٠ ، ١٦١ ،
الوجودية ٨٠ — ٨٢ ، ١٢٢ ، ١٤٠	١٦٨
وردسورث ٩١ ، ١٠٢	نقد النقد ٤٦ — ٥١ ، ١٥٥
ولك (رينيه) ٦ ، ٦٥	الماذج الأصلية (يولج) ٧٧
ونترز (أيفور) ١٣ ، ٢٤	هربرت ١٣٢
الوهراني ١٤٣	همنجواي ١٢٩
وولف (فرجينيا) ١٤٠	هوبكنز ١٣٢ ، ١٦١
ياكوبسون ٤٠	هوجو ٢٥ — ٣٠
يحيى حقي ٢٥	هوراس ٢١
يولج ٧٧ ، ٩٨ ، ١٠٤	هولاند (نورمان) ١٥٧ ، ١٥٨
يونس ٩٩ ، ١٠٢	هومبروس ٧٤ ، ١٤٦
	وارن (أومستن) ٦ ، ٦٥



مؤسسة سلمان بن علي العويس الثقافية

هاتف: 2243111 - فاكس: 2217839 - ص.ب: 14300

دبي - الإمارات العربية المتحدة

E-mail: mail@alowaisnet.org - www.alowaisnet.org